

إشكالية الصورة
عند رولان بارت

الأدبية

مجلة ثقافية شهرية

مع المفكر محمد أركون وخطابه «التأويلي» الخفي

محمد باكريم:

السينهائيون الشباب في حوض المتوسط
استوعبوا الرصيد السينهائي وقاموا بتوظيفه

مليكَة نجيب:

أرفض التسلح بالإثارة
للاستهالة القارئ

“أنا وبولز”

لرودريغو راي روسا

وهم الدخول الثقافي بالمغرب

*** ليس من النقد، ولا من باب التشاؤم، القول بأن الكلام عن الدخول الثقافي بالمغرب بات اليوم، وكما بالبارحة، مجرد لفظ.. بل تسلية لا طائل من ورائها.

إذ ليس هناك من مؤشرات دالة على بداية هذا الدخول. إن حركة النشر ضعيفة، تعكسها واجهات المكتبات والأكشاك الفارغة من أي عناوين جديدة. وأسماء الكتاب والأدباء المعروفون لدى القراء غائبة بإنتاجاتها عن هذا الدخول. والأنشطة الثقافية من معارض ولدوات ومحاضرات وصالونات نقاش وتبادل وجهات نظر تدور ببطء وفتور وتتأهب، وكتابات النقاد حول ما تم نشره في السنة الماضية أو ما قبلها، لا يسمع لها صوت، بل ولا زعيق ولا نقيق ولا نقيق.

ومن ثمة، فإن حركة النشر تقع على كواهل أصحاب بعض الإنتاجات الأدبية والثقافية.. أي على نفقاتهم الخاصة، رغم ضعف قدراتهم الشرائية، وأسعار الطبع الفاحشة والعربية. إذا، كيف يمكن الحديث عن مظاهر الدخول الثقافي في ظل الصورة المتحدثة عنها أعلاه؟ نطرح هذا السؤال للبحث عن الأطراف المسؤولة عن هذا الوهم الذي يسميه البعض مجازاً - أي بوعي منه أو بدون وعي - بالحياة الثقافية.. والدخول الثقافي.. والنشاط الثقافي.. تعددت الأوهام والواقع في فضحها واحد.

لا شك أن الدولة تحمل الوزر الأكبر في غياب احتفالية ثقافية ما لهذا الدخول، كلما حل بيننا شهر شتير وأكتوبر من كل سنة. فهي تفضل أن توظف قدراً مهماً من المال العام، في تنظيم وإقامة مهرجانات صاخبة لتعرية الأجساد وترقيصها «على واحدة ونص» وتخير الرؤوس بأنغام وحالات موسيقية لا تمت بصلة للفن الرفيع والأصيل والمؤثر في النفوس والأرواح والشخصية المعنوية للأفراد والجماعات.. (ونستثنى هنا بطبيعة الحال بعض المهرجانات السينمائية التي أضحت عنواناً بارزاً لمغرب ناجح في نسج هوية سينمائية محدودة.. على أن تحمل أثمان النشر عن أدباء وكتاب مشهود لهم بالعباء والكفاءة والجودة وقصر اليد وخواء الجيب.

ونحن نستغرب كيف لا يوجه المسؤولون عن واقعنا الثقافي، وجوههم (للاستفادة) شطر بعض دول المشرق العربي التي لا تتردد ولا تتوانى ولا تتورع عن تسخير إمكانياتها المادية والمالية والزمنية والعلمية والأدبية، في إنتاج الكتب النافعة المختلفة، وتسويقها محلياً وعربياً ودولياً، بأثمان معقولة وفي متناول الجميع.. لنحاول الوقوف بالتأمل والملاحظة المتأنية، على طبيعة الكتب التي تنتجها الدولة في مصر وسوريا والكويت والإمارات والأردن (وفي زمن نتحسر عليه اليوم كانت العراق بوابة مشرعة لصناعة الحدث الثقافي بكل هيئته وجلاله).. وطبيعة الأنشطة الثقافية التي يتم إحياؤها بهذه الدول.. وفي كيفية تنظيم ملاحم الاحتفال والاعتراف والتكريم لمثقفينا ومفكرينا.. لنحاول أن نستخلص الدروس المفيدة من هذه الدول، كي نتوفى في توفير مؤشرات أولية لدخول ثقافي يبعد عنا شبح الركود عن حياتنا الثقافية.

■ طنجة الأدبية



16 حوار

ملكية نجيب: أرفض في عملية الكتابة أن أصلح بأداة الإثارة لاستمالة اهتمام القارئ



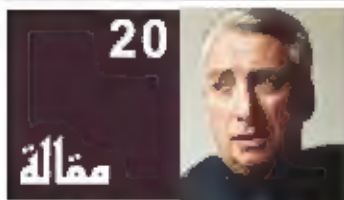
محمد باكريم: لقد استوعب السينمائيون الشباب في حوض المتوسط للرصيد السينمائي وقاموا بتوظيفه...



مع المفكر محمد أركون وخطابه «ثأري» الخفي



«لنا ويولز» لروندينو راي روما



إشكالية الصورة عند رولان بارت



أنا الموقع أعلاه كلمتي للسطور وكلمتها

الكتابة والذات

يجمع أغلب الباحثين النفسيين الذين يهتمون بالفن والرياضة والتدين على القول بأن الكثير ممن يمارسون فعل الإبداع لهم دوافع ذاتية تتلون بحسب تركيبهم النفسية: دوافع تتراوح بين رغبة التفوق وإثبات الذات وإرادة النكيف مع الواقع والناس، والحاجة إلى التطهر، والتخلص من الضغوط النفسية.

إن هذه الدوافع عادة ما تعمل لدى الذات (الأشخاص المرضى) لتخفي عقدا ترحسية وعقدا مرضية وتعلن عن نفسها من خلال توايا باعتبارها طموحات شخصية وأهدافا مقبولة، بينما هي ألقعة تزيد لاشعوريا أن تتغلب على عقدة النقص والعجز والاختلال والتهميش بالحصول على تعويض في شكل شهرة وانتصار رمزي وإشباع...

ومن المعلوم أن الإبداع الأدبي (والفني) له دائما بعدان:

بعد يتوجه إلى الآخر (الواقع) ويعود إلى الذات المبدعة حتى يلبي رغبته بجعل الإبداع قصدا واعيا ومدركا يمثل فيه المبدع نفسه مشاركا ومحاورا يراعي حاجات المجتمع والواقع. وبعد يتوجه إلى الذات بإسقاط مشاعرها وأحلامها واستيهاماتها على الآخر (المجتمع) وتطبعه بشحنات نرجسيتها وفردانيته بتفريب الذات وتشويه الواقع...

وهذان البعدان كثيرا ما يختلطان ويصعب التفريق بينهما، خاصة في مجال الكتابة الأدبية حيث يتفاوت مقدار رجحان أحد البعدين على حساب البعد الآخر بسبب طبيعة الرمزية اللغوية والمشارك الثقافي واستحالة تعادم العنصر الذاتي في كل عمل يستخدم المعرفة واللغة والصور مما يكتسبه الشخص الفرد، ويترجم مقدار ما يملكه من وعي قد يتحكم في ما يكتبه، وقد يضعف فتتراجع الذاتية بقوة فيظل اللاوعي متحكما لا يرى الواقع بل يجعل الذات ترى نفسها فقط، نعم لكل الأشخاص غرف نفسية، بعضها محكم الغلق، وبعضها له نوافذ وأبواب ومفاتيح يستخدمها صاحبها بحسب الحالات التي يولجها، وبعضها غرف خربة منزوعة السقف والأبواب.

وبما تجد بعض الكتاب يسكن الغرف المخلفة. لها نوافذ صغيرة وشقوق، وبعضهم يستريح في الغرف ذات نوافذ وأبواب ومفاتيح ويعرف كيف يتحرك فيها وكيف يرسم الحدود. أما الحمقى والمجانين فهم يقيمون في خرائب ليس لها سقف ولا أبواب ولا حدود.

معنى ذلك أن الكتابة تتطلب درجة من الوعي حتى يمثل صاحبها مكانه: أي مكان الذات ونوعية البعد الذي يحدد علاقته بالعالم (الواقع والناس).

فحين يكون الوعي إدراكا يميز بين حاجة الذات وحدودها وحدود الواقع، فإن رجحان كفة الواقع

تكون قوية أو لنقل موضوعية متحركة، وتكون الكتابة كتابة تنهض بالوظيفة الأساس التي من أجلها اخترعت: أن تكون موجودة لخدمة الناس إفلتتهم معرفيا وإمتاعهم جماليا بغض النظر عن نوعية ما تريده باسم الحقيقة والخير والجمال. هكذا تصير الكتابة فعلا وعصلا وظيفيا يستجيب لمطالب الناس، صوم للناس، وتتصت إلى صوت الواقع وتحتكم إلى ضوابط المعرفة وغايتها العملية، فهي كتابة لا تغرق في الذاتية بلا شك. ولكن تتحكم فيها وتعرف كيف تفتح نوافذها وأبوابها.

ليس معنى هذا أن الكتابة لتتقي بوجود رجحان الذاتية أو تنجرد من صفاتها الإبداعية بصورة قاطعة: لأن الذاتية ضرورية، ولها تجليات وفق البعدين المشار إليهما أعلاه حيث تنكشف في مستويات:

1- مستوى تنشيط فيه الذات كذات واعية مدركة تلتزم بالمنظور الوظيفي والإداعي وقد عرفت كيف تستعمل مفاتيح غرفتها.

2- مستوى تكون فيه الذات منغلقة يتسرب من شقوق جدرانها شياطين وعفاريت اللاوعي، فتكون الذات قلقة متوترة تعاني وتبحث عن إشباع بتغليب هواجسها وأوهامها وأمراضها على حساب الواقع والمجتمع.

3- مستوى يتحقق فيه تسام وتصال يعوض الذات عن المعاناة الذاتية بإيجاد معادلات عامة وإنسانية تتجاوز الذات للفردية للكتاب. في الحالة الثانية تكون الكتابة كتابة مرضية ترفض المحلورة ولا ترضى إلا بالممدح والتفريض، فهي كتابة يجري في حروفها دم صاحبها وعقده وجروحه ومصاية بعى الألوان وتشتت الأشياء وتشويهها...

في الحالة الثالثة تكون الكتابة تساميا وإعلاء وتصميما وقدره على إخفاء أمراض الذات في معادلات موضوعية وعامة وشاملة ومشاركة بين نماذج وقات إنسانية واسعة (حالات إنسانية). هنا يولد الأدب الراقي الذي لنجزه أمثال دوستويفسكي وكافكا وشيكسبير ونيشته وكينس ودالتيشي وكبيرجورد....

نعم كثير من الكتاب المبدعين والفنانين يعاني اختلالات نفسية وأمراضا بل إن من قد تعتبرهم أسوياء قد يكون لهم نصيب من الاختلال، وليس ما يتصفون به من مظهر الاستواء النفسي إلا مظهرا آخر من استطاعة النكيف والتحكم في تلك الاختلالات، ما دلم الإنسان لا يملك حريته الكاملة منذ ولادته وتنشئته ووجود ظروف وشروط توجهه منذ ولادته تربويا في الأسرة والمجتمع وتجعله دائما معرضا للمواجهة والصراع والمفاجآت التي، بلا شك، لها أثر على نفسيته وطريقة تفكيره.

ذلك يعني أن الإنسان بظل كائنات يتعيش وفق

معادلة أبدية يتداخل فيها الضعف وتحدي الضعف، فمن ذا الذي تحقق له الاستواء النفسي الكامل؟؟؟

لكن كيفما كان الأمر فإن الكاتب المريض حقا هو ذلك الكاتب الذي يقبع داخل نفسه ويبحث عنها في أوراقه، وإذا لم يجدها غرق في زجاجة خمر أو في سرير قلق وجنون وحقد على من لا يراه على حقيقته. وحين يكتب لا يغادر سريره المرضي ولا يجد الأبواب المفضية إلى عالم الناس، فتكون الكتابة فضيحة شخصية معلنة ولو تخفت وراء صور واستعارات ومجازات لغوية.

هنا تكون الكتابة كتابة مرضية والكاتب كاتبا يكتف معاناته فقط. فإذا يس من تحقيق أوهامه بالكتابة انتقل إلى وسائل أخرى مثل التطرف



■ د. محمد الدغموي

الديني (باطالة للحية كنص رمزي ينطق عن لاوعي المريض) أو يسعى إلى فعل الوصاية على الآخرين، بالانحياز إلى من يمارسون الوصاية، أو يؤسس جمعية (عصائية) تمارس فعل المراقبة وقطع الطريق والإقصاء خصوصا في مجال الثقافة والكتابة ليحقق ما عجز عنه في الكتابة.

إن الكاتب المريض إنسان يسطي الكتابة إعبادا ذاتية ونرجسية مشحونة برغباته وعقده وكأنها ممارسة تفتيس (رمزية الطوطم) ولا يعرف كيف يتحكم فيها بامتلاك وعي ينقل الكتابة من حدود الذات الفردية إلى حدود التجربة الإنسانية، لتكون المعاناة منخلا إلى تلك التجربة التي تتطلب الاجتهاد المعرفي ومعايشة أحوال الناس، والإنصات إلى رغباتهم وأحلامهم وأمراضهم، ذلك ما مكن الكثير من الكتاب ذوي العلل النفسية من إنجاز أعمال خالدة وتمكنوا من التسامي والتخفيف من حدة الذاتية المرضية، وشروحوا من خلال ما كتبه كيف يكون الإبداع كشفا: هؤلاء لم يحقدوا على أحد، ولم يحاربوا ولم يشنعوا ولم يطنوا إقصاء من يشعرون ألامه بالنقص والعجز والخوف، ولكن للأسف يوجد بيننا كتاب ولشبهاء كتاب يتصدرون الصحف والجمعيات، لا نملك لهم إلا الدعاء بالشفاء من أمراضهم النرجسية الحمقاء، حتى يعثروا على الباب الذي يدخل منه المبدعون حقا.

الأفلام اليونانية والإسبانية تتهيز خلال الدورة

إلى الشخصيتين الرئيسيتين، خصوصا أن زوايا التصوير وحركات الكاميرا كانت جد محسوبة، إلى درجة تحس فيها كمشاهدين وكأن الكاميرا مسجونة في هذا الفضاء المنزلي مثلها مثل المرأة المريضة، حتى أننا لا نرى أي لقطة للفضاء الخارجي الذي يحاول زوج المريضة وصفه لها بحكم عجزها عن رؤيته، مثلها مثل المشاهدين الذين لا يملكون إلا أن يتماهوا معها ويقاوموا وهم في غمرة تماهيمهم أن المرأة قد ماتت ولم تعد موجودة- وربما لم تكن موجودة منذ البداية- فيما أن الزوج مازال يصف ما يشاهده، إن كان يشاهد شيئا حقا.

فيلم يوناني آخر هو «يمين يسار» صور في فضاء مغلق ولعب فيه مخرجه أرجريسي رمانديس على الصورة في غياب كلي للحوار، مع حضور ملفت للطابع المعماري. وهكذا تهيئ الأفلام القصيرة اليونانية مرة أخرى، وكما كان الحال في دورات المهرجان السابقة، أنها تستحق لقب الريادة في حوض البحر المتوسط، رفقة الأفلام الإسبانية.

الأفلام الإسبانية تميز دائم

وتأتي الأفلام الإسبانية، تالية أو موازية للأفلام اليونانية من حيث قيمتها الفنية. إذ شهد اليوم الثاني عرض الفيلم الإسباني «روندا» للمخرج خوانخو خيمينيز وهو عبارة عن لحظة تكريم وحين لزم من مضى، زمن السبعينات، ولاعب كرة القدم تلك الزمن الجميل، حيث تجد الشخصية الرئيسية تحاول العثور على صور «كرويس» للاعب



مشهد من الفيلم الإسباني «سنوات الصمت»

فضاء مغلق وتفاوت فني

ثلاثة أفلام عرضت في اليوم الأول دارت أحداثها في فضاء مغلق وتفاوتت مستوياتها الفنية بين الجيد والقليل جودة، وهي «صولو» للمصرية ليلى سامي، والذي رغم حسن اختيار الموضوع والفضاء المصور إلا أن كثرة الكلام الوارد كصوت خارجي مصاحب «قوا أوف» شكل نقطة ضعف قاتلة، وهي سمة تطبع العديد من الأفلام المصرية، والتي قد يبدو لمتتبعها أن صانعها يخافون من عدم وصول «رسائلهم» أو عدم فهم الجمهور. الفيلم الثاني الذي يدور في فضاء مغلق هو «ندوب» للمخرج المغربي مهدي السالمي والذي ارتكز على التحليل النفسي ليحكى قصة مريضة نفسية تنتم للنساء من طبيعتها النفسية، هذا الفيلم أيضا كان في حاجة إلى المزيد من الاختزال

□ عبد الكريم واكريم

اختتمت يوم السبت 2010-10-9 بطنجة فعاليات الدورة الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير، بإعلان جوائز المسابقة الرسمية، بحيث فاز فيلم «حياة قصيرة» للمغربي عادل الفاضلي بالجائزة الكبرى للمهرجان، وبذلك يكون أول مخرج مغربي يفوز بهذه الجائزة منذ انطلاق هذا المهرجان، فيما عادت جائزة لجنة التحكيم عن استحقاق لفيلم «جرد» للمخرج اليوناني فانجليس كالمياكاس، أما جائزة السيناريو فحصل عليها فيلم «تنديد» للمخرج التونسي وليد مطر.

ومنحت لجنة التحكيم ثلاث ميزات خاصة لكل من فيلم «إي بيكس» للمخرج السلوفيني بيتر بوزيتش وفيلم «أصول» للمخرج التركي قيلييزيسيك بولوت، وفيلم «لن تموت» للمخرجة الجزائرية أمال كاتب.

ونظرا للمستوى المتميز للأفلام اليونانية المشاركة في المسابقة، أقرت لجنة التحكيم، المكونة من الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي رئيسا والمخرجة المغربية فريدة بلزيز والسينمائية التونسية سلمى بكار والممثلة المغربية ثريا العلوي والناقد السينمائي اللبناني هوفيك حيشيان والمنتج والمخرج الجزائري محمد ميتول كأعضاء، أن تنوء بها، وهي أفلام «جرد» للمخرج فانجليس كالمياكاس و«ميسيسينا» للمخرجة صوفيا إكسارشو و«سبعة أحرف» لنيكوس تزيير مياديانوس و«ما زالت القطط تمقط فوق رأسي» لديميتراس نيكولو بولو و«يمين يسار» لأرجيسجي رومانديس و«ستافروس رايتيس».

وقد شهدت الدورة عرض أفلام ذات جودة فنية استحققت المنافسة على إحدى الجوائز من بينها فيلم «سبعة أحرف» للمخرج اليوناني نيكوس تزييرميانوس، إذ حمل هذا الفيلم بين مشاهده لمسات إنسانية قد تنسنا كمشاهدين الاهتمام بالجانب الشكلي المبالغ فيه والذي طبع فلما ك«إي بيكس» للمخرج السلوفيني بيتر بوزيتش على سبيل المثال والذي اعتمد فيه على المؤثرات الخاصة، التي كثرة استعمالها أفقدت الشريط بعضا من حيويته.



مشهد من فيلم «حياة قصيرة» لعادل الفاضلي

كرة قدم تلك الفترة في البطولة الإسبانية، خصوصا لاعب معتزل لعب لفريق سيلتا فيكو. والمنخب الإسباني أيامها، اسمه «روندا»، وهي حالة عاشها أطفال ومراهقو المدن الشمالية المغربية (طنجة، تطوان)، وتشكل إحدى تعظيرات طفولتهم، أما

خصوصا فيما يتعلق بالحوار، ويظل الفيلم اليوناني «سبعة أحرف» الذي أشرت إليه سابقا من بين أفضل الأفلام المعروضة في اليومين الأولين، إذ كان الفضاء المغلق الذي تدور فيه الأحداث موطئا بشكل فني جيد، حيث أصبح شخصية تتضافر

الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير بطنجة



المخرجون اليونانيون ديميترا نيكولوبولو وصوفيا إكسارشو وستافروس رابثيس

الفيلم فيشكل نوعاً من تصفية الحساب مع مرحلة الطفولة، وإغلاق باب كان مازال مفتوحاً. فيلم إسباني آخر، عرض في آخر حصة مسائية بالمهرجان وشكل إحدى المفاجآت الجميلة لهذه الدورة، التي كانت تستحق إحدى الجوائز، هو «سنوات الصمت» للمخرج مارسيل ليل وقد تميز بدوره بذلك البعد الإنساني وبالحرفية العالية التي وسعت صناعته. وتذكروا أحداث هذا الفيلم في فترة الحرب الأهلية الإسبانية، مع اختيار التوقيع في صف البسطاء. وقد تميز بالاختيار الجيد للإطارات مع الاشتغال على ما هو خارج الإطار وتوظيفه في السرد الفيلمي وذلك بالابتعاد عن تصوير الحرب وتعويض ذلك بالأصوات والمؤثرات الصوتية القادمة من خارج الإطار، وكان أجمل مشهد أبت فيه هذه التقنية دورها بامتياز، ذاك الذي يصور متابعة الطفل لإعدام أبيه، بحيث نرى ردود فعل الطفل دون أن نشاهد حدث الإعدام، ثم إقدام الطفل اللاواعي إثر ذلك على أخذ حقة من الثياب، ودخوله في حالة ذهول لأن تفارقه بعد وصوله إلى البيت ومواجهته لأمه، هي التي حاولت جاهدة أن تفهم منه ماجرى دون جنوى، لتسقط حقة التراب بعد ذلك من كفه معلنة عن هول الحدث. وهذه تفاصيل صغيرة من ضمن مثيلاتها، وظفها المخرج بإتقان دون أن تتناقص مع ضرورة حضور الاختزال والتكثيف كمكونين أساسيين للفيلم القصير، مع توظيف جد موفق لتقنية المونتاج المتوازي خصوصاً في متابعة الطفل وأمه الأولى في المدرسة والشارع والثانية في المعمل والمنزل.

الصفة الشمالية إلى المستوى العالمي وذلك بإمكانها من الجوانب التقنية والفنية وحسن اختيار الأفكار ومعالجتها. وتبقى الأفلام المنتمية إلى الصفة الجنوبية متأرجحة بين الجيد والأقل جودة مع تميز واضح لأفلام المغرب العربي على الأفلام الآتية من الشرق العربي والتي مازالت تجتزل أفكاراً وإيديولوجيات وطرق اشتغال على عليها الزمن.

مع أنه كان يستحق، بمعالجته الكوميدية المفارقة للمجتمع المغربي. خلال عدة عقود، جائزة الجمهور، ويمكننا أن نصنف إليه فيلم «كلزون» الذي كان عبارة عن محاكاة ساخرة لأفلام المافيا والمصاصات، بحيث لقي بدوره تجاوب الجمهور نظراً - هو الآخر - لطابعه الكوميدي ولبساطة فكرته وخفة إيقاعه.

على سبيل الختم

على العموم فقد كانت الدورة الثامنة للمهرجان

مشهد من الفيلم اليوناني «سبعة أحرف»

يمكن متابعة الأخبار الثقافية بشكل يومي وعلى مدار الساعة في الموقع الإلكتروني لـ «طنجة الأدبية»
www.aladabia.net

المتوسطي للفيلم القصير
بطنجة، فرصة لمواكبة
إنتاجات الدول المتوسطية
في مجال الفيلم القصير،
والتي ترقى خصوصاً في

الجمهور والجوائز
وقد لاقت أفلام دون غيرها تجاوباً مع طرف
جمهور قاعة «روكسي» وكان أبرز هذه الأفلام
هو الفيلم المغربي «حياة قصيرة» للمخرج عادل
الفاطسي، والذي فاز بالجائزة الكبرى للمهرجان

بمناسبة العقد الدورية الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير بطنجة، إتقينا في «طنجة الأدبية»، الناقد السينمائي والمسؤول عن التواصل بالمركز السينمائي المغربي والمدير الفني للمهرجان محمد باكريم الذي حدثنا عن المستوى الفني للأفلام المشاركة في هذه الدورة وعن واقع وأفاق المهرجان وأشياء أخرى تابعها في هذا الحوار:

■ حاوره عبد الكريم

محمد باكريم لـ «طنجة الأدبية»:

السينمائيون الشباب في دوح المتوسط استوعبوا

البحر المتوسط، خصوصا في إيطاليا واليونان، استوعبوا الرصيد الثقافي السينمائي وقاموا بتوظيفه للبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تستفيد مما يسمح به كل ما هو رقمي، وأيضا من تعب المعنى الذي ينتجه التلفزيون، حيث تم استهلاك بعض المواضيع الساخنة بشكل كبير، خاصة في نشرة الثامنة، وبالتالي أصبح ضروريا للسينما، في بحثها عن خصوصية مقتردة، أن تخلق مسافة في علاقتها مع الواقع. وهذه الأفلام الموسومة بالحدثية الكلاسيكية، والتي تكون تجريبية أحيانا، تسعى لخلق المعنى ابتداء من الشكل، لتصل إلى تأسيسه مع المشاهد، كانت حاضرة بقوة، ويمكن لنا أن نقول بكل

سعادة أنها مرت بسلاسة. أما النوع الثاني من الأفلام والتي تقع في الجانب الآخر من الخيط الرفيع، فيظل لنتناولها إلى الأنوية التقليدية -ليس بالمعنى التقني للكلمة- والتي ترى أن قوة الفيلم تأتي من قوة الموضوع، وهذا إغناء للتنوع الذي تسعى إليه.

* بخصوص الأفلام المتوسطية (غير

جيدا، لكن فاجأتنا في هذه الدورة كثافة الأفلام المتقدمة للانتقاء وجودتها، إذ كانت هناك دول كلاسيكية كإسبانيا التي تقدمت بأكثر من 60 فيلما، وفرنسا بأكثر من 40 فيلما، واليونان وإيطاليا كذلك. وقد عرفت هذه السنة مشاركة كثيفة لتركيا أيضا ودول البلقان ونسبيا الجزائر وتونس، الأمر الذي سهل عملية الانتقاء. عندما نتحدث في منبر يهتم بشكل ثقافي وفني بالسينما، يمكننا أن نقول أن هناك خطأ رفيعا يفصل بين نوعين من الأفلام المشاركة في

هناك نوعان من الأفلام المشاركة: الأول حدائي راديكالي والثاني تقليدي كلاسيكي

هذه الدورة، إذ هناك تيار حدائي راديكالي، يغلب الاشتغال على الدال السينمائي ويذهب بعيدا، إن صح التعبير، في استنزاف إمكانيات التعبير في اللغة السينمائية، بل إن هذه الأفلام وعلى هذا المستوى، تذهب أحيانا بعيدا في إزعاج المشاهد وخلخلة رغبة التلقي الهادئة لديه، وشاركت من ضمن هذا التيار أفلام متقدمة وتبشر بأن السينمائيين الشباب في

* ما هو تقييمك للأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية للدورة الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير، باعتبارك ناقدا قبل أن تكون عضوا في لجنة التقييم؟

- هناك تقييمات على عدة مستويات، في المستوى الأول هناك أصداؤه طوية بخصوص الأفلام المشاركة خلال هذه الدورة من طرف الجمهور الواسع، وباعتباري عضوا في لجنة انتقاء الأفلام الدولية للمشاركة من البلدان المتوسطية، كنت مهتما باستقاء رد فعل جمهور

قاعة «روكسي» والذي كان إيجابيا على العموم. المستوى الثاني للتقييم هو للجنة التحكيم والذي سيظهر عشية الإعلان عن النتائج.*

وأيضا قيل ذلك في ارتساماتهم وتعبيرات وجوههم عندما يخرجون من القاعة بعد مشاهدة الأفلام، إضافة إلى الحوار الذي أجرته جريدة المهرجان مع رئيس لجنة التحكيم الشاعر عبد الطيف اللعبي والذي أكد فيه صعوبة الاختيار نظرا للقيمة الفنية الكبيرة للأفلام المشاركة. ثم المستوى الثالث للتقييم، والمعتلي في الحدة والحيوية التي تميزت بها جلسات نقاش الأفلام، والتي أصبحت تركز أكثر على ما هو جمالي، فني وسينمائي، وهذا مكسب كبير لمدينة طنجة وجمهور مدينة طنجة، وكان قد أشار لهذا المخرج فوزي بن سعدي حينما قال أنه فوجئ لحسن التلقي عند جمهور صالة «روكسي» لتنوع الأفلام، أحيانا في مواضيعها، ووجود بعض اللقطات الساخنة أحيانا، أو جزاء الأفلام في معالجاتها السينمائية في أحيان أخرى، وكان الجمهور النقطة بسعة صدر، وهذا نتيجة للتراكم الثقافي لمدينة طنجة، خصوصا من الناحية السينمائية، إضافة إلى التراكم الذي خلقه المهرجان لهذا الجمهور. أما تقييمي أنا، كما أشرت، فقد كنت متخوفا أثناء الإعداد لهذه الدورة من مستوى الفيلم المتوسطي، إذ أفتني لفصل تشبيه دورات المهرجان المتوسطي للفيلم القصير بالاستعارة الفلاحية، إذ هناك بعض السنوات العجاف والأخرى السماء، وكان منبع تخوفي من أننا في السنة العاصية وجدنا صعوبة في الوصول إلى خمسة وخمسين (55) فيلما



محمد باكريم في «بارك الإخوان لومير» بباريس



محمد باكريم بمهرجان كان صحبة المخرج المغربي لطيف لحلو

الرصيد السينمائي وقاموا بتوظيفه

(المغربية)، كيف يتم اختيارها إن كان هناك اختيار، أم يقبل كل ما يتم اقتراحه للمشاركة بدون فرز؟

- بخصوص الأفلام المغربية حسنا في الأمر، وهناك لجنة مستقلة تقوم باختيارها، وحتى هذه اللجنة يمكن أن يكون فيها نقاش، هل هي مستقلة فعلا أم لا، رغم أنها لم تأت هكذا مرة واحدة ومن فراغ، بل إنها لم تكن في وقت ما، ثم تم

إنشاء لجنة تضم المهنيين، وأخيرا أصبح فيها النقاد والصحفيين فقط، وهي مازالت مفتوحة على التطور.

وبالنسبة للجنة الأخرى المتخصصة في اختيار الأفلام الأخرى المتوسطية، العمل فيها جد شاق ومرهق وبالتالي هناك لجنة فنية دائمة يرأسها مدير المركز السينمائي المغربي ورئيس المهرجان، وهو الذي يحسم مثلا عندما يحدث النقاش في اختيار فيلم معين. هذه اللجنة الفنية تقوم بما يسمى الإعلان عن الترشيحات ap-candidatures، ومع تطور الموقع الإلكتروني للمركز السينمائي المغربي أصبحنا نتقدم فيها بشكل جيد، ومباشرة بعد نهاية هذه الدورة سنعلن عن تاريخ الدورة القادمة وسنفتح باب الترشيحات، وقد ساعدتنا هذه العملية كثيرا، إذ لم نعد ننتظر حتى آخر لحظة لمشاهدة الأفلام، خصوصا أنك حينما تكون متأخرا تضطر لقبول ما يرسل إليك كيفما كانت قيمته الفنية.

وهذه اللجنة يرأسها المدير الفني للمهرجان وتتكون من الأطر الأخرى للمركز السينمائي المغربي، والتي تشغل في مجال المهرجانات، وانفتحنا هذه السنة على بعض الفعاليات الفنية المحلية لمدينة طنجة، بعض الجامعيين الذين لديهم تجربة في ميدان الفيلم القصير ولديهم علاقات في حوض المتوسط، ثم لدينا بعض أصدقاء المهرجان المغاربة وبعض الأصدقاء خارج المغرب الذين يقومون بعملية الربط مع بعض المخرجين لإثارة الانتباه لبعض السينمات التي ليست لها فرصة للظهور، إضافة إلى أن أطر المركز السينمائي تحضر المهرجانات الدولية، ومنذ سنوات أصبح لدينا حضور عادي ومستمر في أكبر مهرجان عالمي للأفلام القصيرة وهو «كليمون فيران»، وحضور في مهرجان «كان»، ولكن حضورنا في مهرجان «كليمون فيران» ليس لأخذ الأفلام التي عرضت به وشاركت في مسابقته الرسمية وفازت بجوائز، وإلا سيصبح مهرجان طنجة مهرجانا للمهرجانات، بل العكس هو الصحيح، إذ أن المسؤولين بمهرجان «كليمون فيران» كانوا متواجدين حينما فاز الفيلم البرتغالي «أفتر سورو» بالجائزة الكبرى في الدورة ما قبل الأخيرة للمهرجان المتوسطي بطنجة، فساعدوا أين وجدناه..

إضافة لهذا هناك دول لديها مركز قومي للسينما كموريتانيا ومصر واليونان.. نأخذ ماتقترحه،

ولكن لا تكفي بذلك فحسب، بل نظيف المستقلين، حتى لا تسقط في السينما الرسمية التي تمثل الدولة. إضافة إلى هذا تستفيد من تجربة دول كإسبانيا التي ترسل لنا مشاركتها عبر الجهات، فالباسك التي لديها شكل تنظيمي جميل تكون أول من يرسل مشاركاته وتليها الأندلس ثم جهة مدريد، وذلك بمعدل 20 فيلما لكل جهة، ولهذا غيرنا القانون الأساسي للمهرجان الذي كان يسمح لكل دولة بالمشاركة بثلاث أفلام كحد أقصى، ليصبح خمسة أفلام لكل دولة، إذ ليس من اللائق أن دولة ترسل ثمانية فيلما ونختار منها ثلاثة فقط.

* الآن والمهرجان قد بلغ دورته الثامنة، ماذا يمكن أن يقال كخلاصة لتطوره عبر دوراته السابقة، وما هي الآفاق المأمولة؟

- هذا سؤال جوهري واستراتيجي، ورغم أن الدورة الثامنة قد تبدو صغيرة وقصيرة بالمقارنة مع المهرجانات التي بلغت الدورات الثلاثين والستين، لكن واقع هذا العصر يحتم علينا أن نتكيف وننتفيح في خمس أو ست سنوات فقط، وهذا يفرض علينا عدة أمور، من بينها أن البنية التحتية لاستقبال المهرجان يجب أن تتغير، إذ يجب إيجاد قاعة سينمائية كبيرة، إضافة إلى قاعات أخرى في المدينة نظرا للإقبال المتزايد لجمهور طنجة على المهرجان. هناك الآن افتتاح على الخزنة السينمائية «الريف»، لكن مازال هناك ضغط

على البنية التحتية للمهرجان. لكن الضغط الكبير يبقى على بنية المهرجان نفسه، والذي ينظم خلال ستة أيام، يوم للافتتاح وآخر للاختتام وتبقى أربعة أيام للعروض، والآن أصبح فوق الطاقة البشرية، إذ أن تلك الأيام الأربعة لم تعد كافية لا بالنسبة للجنة التحكيم ولا بالنسبة للجمهور، فالأمر أصبح جد مرهق لمن يريد المتابعة، ولهذا أضحي مفروضا توسيع الخريطة الزمنية للمهرجان، ولهذا المعكسات على الميزانية، خصوصا أننا وصلنا إلى هذا في وقت أصبح فيه الخطاب الرسمي يدعو إلى التقشف، لكن للتقشف مناطق أخرى غير هذا الرأسمال الرمزي الذي تساهم فيه السينما بشكل كبير.

الضغط الآخر حول تركيبة المهرجان، فهناك تركيبة محورها المسابقة الرسمية وبنوورها الفيلم القصير المغربي ودرس السينما والانفتاح على الأفلام القصيرة بمدارس السينما والندوة الصحفية، والآن هناك ضغط كبير للشباب قصد اقتراح فقرات أخرى، إذ أن الألوان للافتتاح على الفيلم القصير المتوسطي الوثائقي، والفيلم التحريكي وأفلام الفن التجريبي، حيث تأتينا أفلام منبع قوتها من كونها تجرب نفسها.

*تم الحوار مساء اليوم الأخير للمهرجان قبل الإعلان عن النتائج

ذلك المشهد، أو يمايشه بحواسه الخمس:
- إنها لوحة إلهية.

فلا يبالي أحد بما قاله، هو حارسهم. لا تمنع له عين، وهم نيام.. يكتفي بحبس لتفعله الذي يرسم على ملامحه، ويغرس هراوته في الرمال، ثم يكتفي عليها ويجلس وعينه تنصيران السماء تارة وتراقبان المخيم تارة لقرى.

كان البغل في أحبان كثيرة يمسك عن تلك القوارب التي تغادر الشاطئ محملة بشيء ما دون أن يعرف ما في أحشائها. لم يكن يجيبه أحد، ومع ذلك، حاول أن يفهم متأخراً. كانت القوارب المريعة تتطرق محملة بالمخدرات إلى الضفة الأخرى، والكل عارف، وساكف.. فاستلأت الجيوب. واغتلى من اغتلى في رمشة عين، وبدأ بعض الأغنياء الجدد محضين النعمة يتناولون على أسبادهم.. ويتعازكون في الحلب الليلية على المحترقات والفتيات الجميلات ثورات اليهود الحامرة والأرداف المكتنزة ويقسلون الأموال.

رغم فهمه لذلك متأخراً، لم يستطع البغل التدخل أو الكلام في الأمر. كل شيء كان يمر أمام عينيته التي ستأكلهما اللديان، كان يظل ممسكاً بهراوته، وراقباً على الرمال المتحركة من تحت قدميه دون أن يتحرك عنها، يرى ولا يتكلم، وإن تكلم سيفقدون لسانه، وربما يخصصونه أويضعون له أي سم، حتى ولو كان سم القتران.

ذات صباح، لمح مرزوق البغل، فتاة جميلة تدخل مقهى المخيم. كان شعرها أسوداً لامعاً متدلاً على وجهها، وعيناها لوزيتان ويشرتها بوضاء أسيلة تبرز من قميصها الصيفي الأبيض وخاتمها المكتنزة المشبهة بارزة بقوة من جينز أزرق بال قديم. حاول الاقتراب من الفتاة. كفت غارقة في حديث مع عبد القادر. حاول للتصت من فتحة

البغل

الشمس حارقة. البحر هادئ هذا الصباح. رجلاه الحافيتان مغروستان في رمال الشاطئ الساخنة. لم يشعر بتأثراً بـالم. يرتدي مرزوق سروالاً أزرقاً بلالاً وقميصاً بلالاً به ثقب غير بارز بشكل واضح، ويمسك في يده اليمنى هراوة غليظة. لاتأرقه قط إنها رزقه الذي يكتل منه.

كان لقرانه يسموته بـ(البغل)، حارس الأحجار الثلاثة، لتهوره، لكن عينا لا تغفلان عن أي دخول، لو فتان، لو غريب أو سارق يفكر في اقتحام المخيم الذي يجمع مصطفيين من مدن مغربية شتى، فهو يرابع، يراقب أقرانه، مع صاحب المخيم عبد القادر كل صغيرة وكبيرة ويعرف لكل.

كان عبد القادر يثق فيه ويصل له زمان الأمور. فقط شيء واحد لا يستطيع أن يقترب منه هو المال الذي كان يضعه في خزانة صغيرة داخل مقهى المخيم، ويقفل عليه بالمفتاح.

لم يكن أهل المخيم ينامون طوال الليل، يسهرون كل بطريقته، منهم من يحسب الشراب أو يشغل الموسيقى أو يرقص على ضوء القمر الذي يتعكس ضياله على الرمال، فيرسم لوحة جميلة لا يستطيع يد أي فنان أن تحاكيها. كان البغل يقول. عندما يشاهد

تقاسيم في الكتاب القديم

حين يتعد لحام القرى

بأنهار سهو الشوك

كان بالحصى أنراج الطرفان

مراج المجد

الجهر المارق خفوا

من وخر الحقيقة

يغفو كالخرافة

لو قهرته للعقاب!

آخر المديح المبتهل

آخر قطرة دم

جبراً للقراع

وثمة الكافر

من الأجنحة حيث الطوفان، وقسفة النيب

حينما يحترق التزييف

بنجى الهزيمة

في سور الأغنية

والإسمت لخرقة الفجيرة

وهم الفرقى في الماء

إلى حيث الأغاني الملتوية

في المشيد

كي يتيلج الليل،

ويخطى المائبة

إلى موضع العن،

ونحن نمثل خريطة الحس

لاستقامة حوض الانهيار

شعاباً ملتوية

تشرّب ماء الجحيم الهلامي

شان حرقه للحرق

غباراً في العقر

ينخر بلا رصيف

بيت الهزيمة

أو شكلاً للمقيت

عن أسر الفيض

بلا عقم

يا المنمن في العقر

القراع الملتوي

من الموج للرمش

والغدران والأين، والوقت

وشيف الورق والطين الحالك

وكلّ المروج..

لعلّ الآتي يرمّم الثّالي

من حدة التّزّيب

وتأثر الشوق

وتستبدّ الكائنات عروش زمرتها

قريباً في القماشة

بتديم الخصى القديم

في عفر التّوادة..

حدّ ذلك القرم

من يرتع في العشبة

ويصلّب للخراب بلون الدم

ورقيب عفن

بالشدو المجفف

سوى "أرغملون"

يا الهالك في الهم

حدّ الشّماء

يرذاذ البيضاء المعفن

كما للشرود المجفف

في عقل الغياب

والحمار الثّبور في لجهى البهجة

في صحوة الظن

ما أعدّها جغرافية الخنجر

بين لهب النّخيل

وشهوة القتل المبرج

فالوجد تجرّنت أمكنته

بنقيع الكسر

عطر الحلم

لا شيء فوق شفر الحمار

فالكتب المخبولة بالرّؤية كالتّعب

لا أحد يترك الشوك

غير الشوك المصاب.

لا صعود للغرباء

حين تمر السراويل

ويورق الرمال

عبر المسحب

قمرًا يكسر السماء..

يتسلق وهجي

في لكاف المرنا

والشّج الأسود

فتجهر ..

فتحات الخريان

والماء المطلي بالخير

في صهوة الجبل

و لأخايد الموصاف

أقول للخابية :

لا صعود للغرباء

تحو الأفق

قسمائي عالية..

قتلى

يجمع الخنجر

أجنحتهم الشّرداء،

ويعلق سيفهم

مركب الزّغى البطيئة.

ذكرة للخروف

دخل الجدران العفشي

ومنحى للعرائس المتألّنة.

عيق

في حضرتك

يا بني الضّوء

لكتويت بدارك التّكلى.

هذا الحجر الصّخري

اعلى الرّحلة

في منقائي.

نشوة

صهيل

مغامرة

من خضرة

إلى خضرة.

ومضة:

كانّ المقم مروّج

كبنفسجة تتأهب في انحناءات الانتظار..

■ ألس الفيلالي

حدا

صغيرة من النافذة، لكن صرحت البحر كان قويا وملاطمة الأمواج للشط كانت أقوى، انتظرت تحت لهب الشمس وحرارة الرمال،

قدم عبد القادر للفنّانة الجميلة وجبة الفطور. وأحسن معاملتها، لكنه اعتذر لها عن المبيت في المقهى،

كانت الفرصة التي انتظرها البغل زما طويلا، لما خرجت الفنّانة تقدم نحوها، وحاول أن يؤاسها، ويعرف ما في جيبها، ويد أخذ ورد، دعاءا للمبيت عنده في خيمته البيضاء المغيرة القديمة والبيالة. راح عن بال البغل أن عيناه يضيئ الأطفلا عن حراسة المخيم، ونسي الترويح والترويح الذي تلقاهما السنة الفارطة ويضراوة من عيد القادر عندما ذهب بجفونه النوم، ليلة وقعة كارولينا المدينية.

قال أحد أقرانه:

— كنا نحرس ذات ليلة قمرية، دافئة، ونسيم البحر يهب علينا وينحشا، للمخيم. بغتة رعدا في سيات... حتى سمعنا صراخا قائما من اتجاه خيمة الإسباني بيدرو. تحركنا، وكل واحد منا ارتدى على هراوته، ووصلنا إلى خيمة بيدرو، ألفاسنا تنقطع من الكهك. لم نشاهد قطع من ذلك المشهد. بيدرو نصف عار يسروال قصير وفي يده مديرة يريد أن يفتح بها كرش أحد المصطافين الذي ارتدى بلهفة حارقة على جسد كارولينا الجميلة التي كانت عارية كما ولدتها أمها، يريد اغتصابها، ولم نلته من أمر ذلك الوغد إلا بتعطيم مؤخرته وظهره بالهراوات حتى لم يعد يقوى على الحركة.

قلت:

— لم خرجت كارولينا عارية ليلتها.

قال:

كان بيدرو رجلا متحررا إلى أقصى حد يترك بذاته يخرج عن عاريات دون أن يزججه ذلك المنظر. وفي تلك الليلة كانت الحرارة شديدة تجعل الإنسان يتحول إلى أينما الأول، إلى حواء، أو إلى شيطان.

أدخل البغل الفنّانة الجميلة إلى خيمته. كان اسمها كوثر. وترك حراسة المخيم للسماء. كانت الليلة نوبته في الحراسة. لكن خدر ما جعله يلحن كل من يقف في وجه رغبته. لم ينس أن يبحث عن زجاجة نبيذ. هاهو وحيد مع كوثر.. الرغبة تتأديه وجسدها يدعو له لزيارة مقادتها. وللنبيذ لصن عقلهما...

في الصباح، دخل عبد القادر والحراس إلى خيمة البغل بعدما لم يحثروا عليه. لم يحرك ساكنا لا هو ولا كوثر. كانا عاريين تماما. وبدأ عبد القادر يتنفس خاتمته، بيد أنه كان سايبا في ملكوت اللذة. نالما كطفل صغير أنهكه التعب اللذيذ.

منذ ذلك الوقت، لم يحرفوا أي اتجاه أخذ. قيل إنه أصبح مهريا كبيرا معروفا عند ذوي السلطة والجاه في تطون وميتة. بل قيل أيضا أنه أصبح من أعيان المدينة، والله أعلم.

■ يوسف خليل السباعي

حرائم بعيون مطفأة

قصص قصيرة جدا

1 عزيمة

رائحة الحلوى الشهية، عيونهم وهي تتابع موكب الحلوى الذي أمامهم إلى هناك، إلى أفراح ترقص بعيدة عنهم.

أعرف أن الأطفال يعيشون الحلوى، يعيشون أي شيء يغمر قلوبهم فرحاً، لذلك فالأطفال بعدما مرت الحلوى إلى هناك، فكروا، ونبروا، واكتوا في الأخير إلى نعمة الماء والتراب.

راحوا يمزجون الاثنين، يخبزون من جسد الطين حلوى وحمام عيونها مطفأة، تهدل سفرها الحزين على الكيبة باردة...

هكذا كان... وهكذا صار الماء والتراب معنى آخر، للفرح للحلوى والطفولة.

■ خالد الدامون

تشكو من الزوج، من الحاجة، من ارتفاع فاتورة الماء والكهرباء، من انخفاض أجرها من كسل ابنها في المدرسة، تشكو من نفسها أيضا، نفسها التي شمت تكاليف الحياة.

المرأة تشكو وتشكو وأنا النصت والنصت، لا أعلق على أي كلمة مما تقول، وحده قلبي كان يشق لاهتها الحارقة، منظرها المعصير لثوة أنفها الوقت والحرمان.

3 طفولة

إنصرفت المرأة وبقيت لنا. بقيت تأمل أطفالا، فم نفس الأطفال في نفس الساحة والمناجاة يلعبون.

أأمل الحلوى تمر أمامهم، تأمل مخيلتهم تتبعث منها

كانت النار تترثر أكثر.

قالوا صارت كذلك بعدما انتهت تورة ربيعية لطفلة في السادسة.

أنا لم أشاهد، قالوا لي أن الطفلة صبحت عاليا في وجه الريح الذي رمى تنورتها إلى قم النار، الطفلة، صاحت أيضا في وجه من ظل يشاهد ويتفرج، ثم توكلت على عزيمة براعتها ودون أن يساعد أحد، وضعت رأس النار في مشقة الماء وانصرفت.

2 شكوى

المرأة تشكو لي بصوت مختنق وتتصرف لحالها الحزين.

المرأة نفسها لا زالت كلما التقت بي تشكو...

المرحومة توصيه حالما يعود مرتعا خالقا كمصقور مهبط الجناح. وغير هذه عايش لحظات عاد فيها للنفس بعض من يقين، ولثأمت معها جراح، فكانت محفزة للاستمرار ومتابعة المسير... حينها لنجد الحقيقة أخف قليلا.

ومرت السنوات،...

لم تنكسر عرى علاقته بهذه الحقيقة، حصلت أدواته المدرسية، وبعدها أدوات العمل، صوره ووثائقه وتذكراته، وما كان يقتنيه للبيت من أشياء تخفف من جموح حاجات الجسد.

لم يتغير مسار الطريق، المسكة الحديدية والساقية امتطيا جريتهما... وحدها الأشجار شاخت وشحت ثمارها، وفرغ الكوخ القصديري من ساكنيه،.. مات الأب والأم، وعادت الزوجة لبيت أهلها بأحلامها المنكسرة..

وينظر لماء الساقية، يتذكر صورة أمه، يدرك أنه لا يمكن أن يوجد شخص آخر مثلها قادر على فهم ما تجيش به النفس.

وتسبل على الخدين دموع صامتة، سرعان ما يمسحها بظهر اليد وكأنه يخشى أن يضبط سكبها بجرم الزكاه.

يهدر ماء الساقية قليلا يحترق على ستايعة المسير. يتأمل صفاهه وقرته، تغمزه الرغبة في إطفاء غلة عطش القلب، يدرك أنه مهما بلغت وفرة هذا الماء جفاف القلب لن يعرف الارتواء.

لو تعلمين، يقول مناجيا نفسه، لو قدر لي أن أمسك بدموعك وبلمسة مسحورية أحولها إلى بلورات تعد لعينيك الإشرار والسعادة، ما تأخرت...

بدأ الظلام يرخي سدوله، وغزا اللون كل مناحي الجسد...

اختار أن يتنهد قليلا بين الساقية والمسكة الحديدية مستسلما... أحسن برحلة كبيرة حين أغمض عيني. وهوى في نوم عميق.

في الصباح سمع أهل الدوار خبر تحويل مجرى الساقية نحو إحدى النضيمات الكبيرة، وتغيير اتجاه القطار، وعن جثة رجل ميت ملقاة على الطريق...

■ حسن لشهب

كان يسير كالعادة بمحاذاة المسكة الحديدية، يحمل حقيته، ملثما قبل دائما...

لكنه منذ بدأ يشعر أن جسده لم يعد يستجيب فقط إلا لدماغه.

لم يعد سيره ملثما كان في الماضي مجرد خطوات في اتجاه ما دون التفكير أو ميالا.

صار وزن الحقيقة ثقيلًا، عضلاته كانت تستنصر ثقلا وتعجز عن معاناتها بالقلص تارة، ويلتار مؤلم ينتشر عبر مفاصل الجسد كلها فيكون مجبرا على الوقوف ليسترجع الأنفاس وبعضا من الحيوية.

يتوقف عن السير ينظر لخطي المسكة الحديدية الممتدة أمام ناظره، على الجانب الآخر كانت الساقية الكبيرة تهدر بأفواج من المياه المتصاعدة بهدوء وقوة.

بينهما كان يقف متأملا امتدادهما نحو الأفق، يدرك ما تشكل بينه وبينهما من تألق... المسكة الحديدية تذكره أن الطريق ما يزال طويلا وماء الساقية يمدد بالقوة والانتعاش ليستمر في السير.

ويحمل حقيته مرة أخرى رغم التعب، يستمر في السير، يتذكر أيلما ملك فيها طرقا أخرى بحثا عن منقذ ولقاء أكثر إثارة، غولبه لم يكن يطول كثيرا، فيسترجعه مساره المفضل وكأنه قدرة.

عبر هذا المسار رافقه لحظات تأمل وكثير من الأسئلة... كان يتوقف، يقيس ما تبقى من مسافات، ويستعيد ما مضى، أحيانا بالانقباض، وأحيانا أخرى تفتش روحه أمواج قلق وحزن وإحباط. يتذكر للحظة الريح الصنيعي، والصنع الذي كان يلهل على وجنتيه كلما وصل متأخرا، اليدين متورمتان من شدة البرد، والحذاء مكسو طينا ولسان المعلم يفتت سما زعافا يسحق ما تبقى للنفس من عزة ولعترام.

لحظات العودة إلى الدوار لم تكن يوما من رعب بكل الألوان، نباح كلاب ولصوصات مرعبة يشتت الأصناف، وقلب خائف يكاد يفلت من الصدر...

— اقرأ آية الكرسي يا بني والله سيحميك ويقيك من كل شر... هكذا كانت

حقيقة الحياة



فضاءات ثقافية معطوبة!

يجبرني واقع انعدام الفضاءات الثقافية بطنجة المودة للمرة الألف لهذا الموضوع. تتذكرون جميعا أن مجلس مدينة طنجة في جلته السابقة كان قد سرّع إيقاف الأشغال بالمرشح الليداني محمد الحداد وأعلن عن افتتاحه في 27 مارس من عام 2008 بحرض افتتاحي لفرقة باب البحار مينيمسرح «أقدام بيضاء». ورغم أن هناك الكثير مما يمكن قوله بخصوص هذا الفضاء فقد استبشرنا خيرا واعتبرنا افتتاحه فال خير وأول غيث قطرة. ولعل الوعود التي كان قد قطعها على نفسه الفريق المسير لمجلس مدينة طنجة إلى حدود 2008، كان مطمئن الساكنة والمهتمين بالشأن الثقافي والفني، على أن مدينتهم ستحتفي في القريب بافتتاح مركب ثقافي يرقى لتطلعاتها وانتظاراتها الأزلية.

طنجة اليوم على أبواب سنة 2011 ولعل التباطؤ والتغيب للذات صاحبا حملة الدعاية للمعرض الدولي طنجة 2012 لم يظهر من «منجزاته» الصالحة — التي ناملت الضباب والسراب باستنزاف مالية البلاد والمعاد — ولو شعرة نخرجها من العجينة التي تتخم بطون السمسم وأولويات أربابهم ومن حام في فكهم من ولا الضالين أمين.

ومن ضمن هذه الوعود طمعا، للمركب الثقافي لمدينة طنجة الذي انطلقت أشغاله في صمت وحيلة وكان الأمر يتعلق بمنشأة مهربة، في استبعاد تام ومقصود لأي استشارة فنية وتقنية لذوي الاختصاص. وللخبط في الأمر أن المشرفين على المشروع لم يتجسّموا غذاء الاستشارة وأخذ الرأي، خاصة وأن المغرب سبق له وأن عرف العديد من التجارب للمناظرة والتي ركب القاتلون عليها في وقتها «رؤوسهم» في الانفراد بإنشاء مركبات وفضاءات ثقافية أقل ما يمكن أن يقال عنها اليوم أنها كارثية في بشاعة معماريتها، وطامة العصر الكبرى من حيث الأخطاء التقنية والتي استنزفت ما استنزفته من الأموال الجماعية والعمومية. مركبات ثقافية معطوبة تقنيا لا تصلح لا للمرح ولا للسينما ولا حتى لاحتضان مهرات قولوا للعلم زين. ولنا أمثلة عديدة في مراكش (المرشح الملكي)، الدار البيضاء (المركب الثقافي محمد السادس)، في الرباط (المركب الثقافي المهدي بن بركة)، وزيد وزيد.... فهل يود مجلس مدينة طنجة الموقر بعناده واستفراجه بتقيد هذا المشروع أن يضيف إلى قائمة الفضاءات الثقافية المغربية المعطوبة مركبا جديدا؟

هبة هواء في سهوات بعيدة

المصباح
لاحت لي جثتي في آخر الدرب وهي
تبتعد عني.
إلى أين تمضي يا إلهي؟
وهل أنا مسئول عنها إذا طفتك تنفذ
خططها الرهيبة.
أوجب علي أن أكتب بياناً
أثيراً فيه من كل ما قد تنقرفه
من حيوات و مذات.
.....
ومن قال أن تلك جثتي؟
فإن لست صاحب جثة
ولا صوت لي
في هذا الزقاق الضيق من مدينة
الحياة.
جثتي / جسدي
قد غادرتني منذ حياة سحيقة
حين لم تطاوعني في اعتناق لغة
السماء
حين جثت بالماء
وأصرت على أن يكون لي في لائحة
الطين
اسم يسير الاندثار.
....
أعلنها للعموم:
ليست لي جثة
ليس لي جسد
أنا كائن من أثير لا حواجز تحترقه
أنا هبة هواء
في سموات
بعيدة.

لا يهم لمن هذه الجثة
الواقعة بين أسنان القصيد
المهم أن الجريمة واضحة
للشاهد والقراء.

٧. جثة ترحف في اتجاه الماء
ذهاباً
أو إياباً
كنت دائماً ألمح نفس الجثة
وهي ترحف في اتجاه الماء
محملة بفيض من الأحلام
والأم لأطفال
تركوا لأقاربهم في الصحراء.
الجثة نفسها
شاهدتنا بالأمس
تسخر من طبيب التشريح
وهو يلوك سؤاله الروتيني «من
القاتل؟»
مرت سريعة والماء
يسقط مثل الحب من زجاج عينيها.
هي الآن بين نفتي كتابي التاريخ
تتطرق لقاتلها بعين الشفقة.

أحمد هلائي

دون شفقة
هل سمعتم ينادونني كي أنزل إليهم
يقليل من الماء ودماء للشجر.
لن تعزوني التفاصيل الدقيقة على
وجه الخريطة،
لقد جهزت لرحلتي لترات من الحبر
وكيلومترات من الورق.
(3)
لك أن تتشد «الخلود»
أيها الكائن لثالثه في عروق الوقت؟
.....
لن تستطيع!
دمرت نفسك بنفسك،
أنت علة الدمار، أيها الكائن
السريع.....!
تبيهي نفسي في خلل الحروف،
تبيهي بين تفاصيل المساعلات
والشدي خلاصك من قبضة التراب.

III. بعض المصادر تنسب الجثة لي
هي لي،
وقد تكون لشخص
صدمته عرية الزمان
على طريق الحياة،
أو لك أنت أيها القارئ الكسول
سقطت من بهر بفتلك
وأنت تتسلى بأزوار
الـ«Remote control».
هي لي تلك الجثة
هنا
وهناك
على قارعة الطريق
وبين خطوط النار.
هي لي حتماً، ولن أنتظر نتائج
التشريح
أنا الذي رميتها برصاصة القدر
رميتها حينما حاولت أن تفصل
عني،
لن تقسم معي رأسي.
رغم أنني أعطيتها
متسعا من جذرته كي تعلق عليه
بيانات جنونها.
الجثة تنظر إلي بسملة
كأنها بها تنكأ فكرة حيادي،
وتشير إلى ثقب الصمت في ذاكرتي.
هناك الكثير من الجثث علة حاشية
التاريخ
ولي في كل حقبة نصيب
وأفر من عظامها وصرخاتها
القصيدة
في غرف التعذيب
وعلى خطوط الظلم المشتعلة.

IV. نفي ما جاء في نشرة المصباح
في الشارع، وبينما كنت أحتسي قهوة

I. خطأ في تقدير نسبة الأرق في
أحلام الطفل البهيج
(1)
تجار العين، ويذهبها تلون الخلفه
التي من «مشيئة» إله
أساء تقدير نسبة الأرق في أحلام
الطفل البهيج
فتفتقت عن هولامه كل هذه
الأخطاء.
(2)
ليس عن الله، هذا الحديث
ولا عن سمائه الملبدة بالأحلام،
ليس عن هذا السواد
الحائل بالكائنات المعشينة.
ليس عن هذا الكون
ولا عن عساكير مروي التي خانتها
أجنتها
فتكسرت فوق ساحة الحلم.
(3)
ليس عن كل هذا،
ولا عن ما قد تحمله كائن المعرفة
المعينة.
يحارب المرء،
وتجف شفتاه من الريق والكلام
حينما تنطلق جثة الحق في وجهه
وهو في السـ«هناك»، صدفة كانت أم
تدبير حكيم
في غرفة مظلمة،
فالجثة سفلت بين يدي فكرته
والحبر تكلس في خلق قصب
لا يدري أي تاريخ ينتظره.

II. زووم على جثة الطفل في نشرة
المصباح.
(1)
ماذا أفعل بهذه الجثة يا ربي؟
من أين أتيتها بالحياة؟
وكيف لي أن الصق البسمة بشفتيها؟
لست أنا الذي فعل هذا.
فلتتسم تفسيراً عند عيادك للعلماء.
وهذا الذي يتدفق عبر خطوط
الخرائط
تكتسب له الرايات والألوية الملونة
في كل مكان.
لست المسئول عن هذه الجثة،
فأنا أكره «العلم والعلماء».
لست أنا من أطلق الرصاص على
«القيّم»
ولست أنا من مثل بالجثة
وسحبها على الإسفلت أمام
الكليات.
(2)
هل سمعتم يا ربي بهتون، يزبون
ويزغون
باسمك، ويمرون مساوئك السبع

الحلقة

(اليوم ٩ غدا، للتخيير لأبد...) اجترباه جميعا صارحين بأعلى ما في خيال من قوة ناشئة، ونداء حتى بحت أصواتك، وللقفا شهرد في عيونه، فصمت، وغضب، والسحب وحبيته على كتفه، ونحز وزده في صف طويح نحاول إطرابه، ليعود ويستكمل الرواية (السي سلام السي سلام رد رد في لأحلام...) نكل لم يعب بقاء، ولف غير لثوية، ونحني عن لطونا في جنابات الأراج، حيث عرشت ببات بريه

غاب عدة أسابيع، وتخلف عن مواعد الحلقة بالسحة بلا يلح ظل كل الرفاق يتوفاون على باب الجمعة، يتقارون بين حفات يتوسطه رعاة محروس، ويبحثون عن نص القصص الأصين نور جوى

في صبيحة باردة انتهت القصة استعرت شعيق وتبعته... لم نتوقف إلا عند شجر الأراكليبتوس المنتشر على طول الأراج، حيث كانت للرأس معلقة بوجه شاحب، وعيين شاهصين، ولسان متحجر بين الفكين سارة التقي اعصرت سوداء تغلي حبيبه، وجنته مدلاة قد قومت علو الأعصص، لتترك رجلين متحشبين تلامسان الحشاش القسية، وهي تمارين تحت روح زيج الشرقي؛ الذي يصف يدور رحمة كما في القصبات الحروفية اليردة هل يشهد السور الأثري الممتد حصا حلف البوابة على كل ما كنى ؟ من؟ متى؟ لماذا؟، ستهبات سكنت، لكن العصر كال قد تحبس في حجرة (السي) سلام إلى الأبد، يستمر لعن بعض في كل المراتطين بحلقة

تطير من باب الجمعة، وتكاسب الحلقة وبقي شبح لرواة بطارضاء، ويؤجج نار الحكى قيا إدام عيرنا الساحة إلى سيم الأطلح العتبة، علما سنبذل هته بعض يعلم يحرس الوجه للصيوح (هيمانيي) على الشاشة، ترقص وتشد عصفورة طليعه وسط المروج للحضره، فتلف عواطفها لحام حريرة، ونفجها بشوة. وحده هذا النوع من سواء كال يعثر على تحريرو من شبح (السي) سلام، من حصون حكاياته العجيبه، من جنته المحفة ومن قصه المشوق نكل أي تحرير حصل؟! من الحلقة صار بأسر الروح بعوبة طليعه، ورهة تقاصيه، وحباب قصصه كلم تسمى عير الأراج لنهاط إلى للمنية السفلى، أو لمساعد إلى الحيا، ولروائح لثنته نغمه نغم السمحة، وتختلف بعير نباتات بريه، تكلف نمر اللين اد تحرق البوابة المطفة بعنمت الأينية

■ محمد الفشتالي

هكذا عتم لم يكن (السي) سلام يفارق باب الجمعة، باب الحلقة بهار، وباب تحيط من المتسكين والسكاري والفتالين ولاعبي القمار تحت جح الطلام نكلته للمعصلة (الصوميس) مشوي ندى بدعته عند الزبوة المعلقة على البوابة الممتدة، المنطحة على الأراج كجسر برول من المدينة العلب إلى السفلى كم حلما من نسمد هذه الأراج طقيرين يوما على يسلط لاريج! الذي استظه شاب في رحلة لفتح فيه لعمر من المجموعة الشمسية، وقدمه مهر لروجه من مسألة للملك العراء، حسب تلك الحكاية التي سمعنا فيها لأول مرة بسلسله «سباط الريح» تفجر منويه من شعفي راويتنا العجيب

بعد روال أحد مشمس لم تهدد لحلقته، وحب القص ينقها نثقي لثرة. لذلك بحث نور كال إلى أن عثرنا على نعله الجلد المنط بالصمغ... تتبع مسار حطوه على الأثرية حطوة حطوة حتى بلغ الفرج الرابع والخمسين، حيث تراهى لد شارب الموش حلف شجرة، وبدأ شبحه يرقص تحت رشاش للصوه المتماهي بأشعة الغروب... أصحنا السمع، وإذا موبوله تراكب مفرجة عن لحن أغرب من تلك، لذي حفظ به هذه القصيدة عن سوق للنساء بالحلقة. معامه شجي للوقع غريب... لاحظ ظلاله تتماوج صديقة بهيلاب تحترق هدوء المساء بعماء صدى صوته يلعب لأعصان يرتطم بالسور لاثري، ويتأشش بعيد النورة رباب جوه صارحه بحرج من ثقب السور، وأخرى لقصه، متصدرة، معقبة، ثم وجها مقلتا بين ولعة، تسمرت ككالت بطون تتلف... تراجعا، صمغ الأراج بسرعة ضوء... كليا على اليسار فعلا ظلك لأيام تذبذب الذي كال... ما حدث نلفص لوقور سيد الحلقة، هل يقتل قيد لصمغ الرواية؟ تلح بعد على الاستمادة؟

لم بعد مطلب منه قصصا عن سير الأنيب والصالحين وعظمه التاريخ، ومع نك يعي البحث عن حفته دبة معرية، تسقي بره اشته القص في محيال، تسكن شتاب ذلك المشهد ونحن منحرفين به مرة، وهو يروي ما كين لشهر لا مع شهريار في الليلة ما قبل لألف تهب في تجريف صوته، وقد علته ثيرة وحيدة بادحة، ونصبه يشير إلى سيدة في كامل البهاء، رواها في كنه متوحا تظهر وتحفي بانسلامة وردية لم تكتمل بعد للقصص أدب الصبيرة شميرات أجهضت للحكاية، تتطلع صاحبة مع صوته، تتبع من موقع ميحور سطونا على وحد منها، أقل طولا، وأنعمه جزم.

نحلق حوله، عيرنا مثبته إلى وجه النوراني، فيرحب بي في فصح نشوى بحالها بهرة، بعينها، سنبك بفصول كل معمره يشعشع رشيف بكل جسده، ونعوى بشجن شحوص تطل علنا عير صوته الجمهوري... لا يفرع هبول الحزب في بصلنا الطعوي حد الزهية، أو يعدو حنونا، ويستبد به طريا لم يتمكن بعد الأبطال من لتلك سعادة بحدى الدارين طبعها، تلهف لحكايته للحصية بلا حنود، وتكاسي في عيرت الصغيرة كراوية جدها وشخص وقور وو عطف، ولو أن فبص كنى يسميه (الحلاقي)

إنه كائن فريد عرس فيت هتة العصر، وحفظت عنه حكايات وحكايات، وعه تيرك بقصص الأنيب هود وموح وميليل ويوسف. له حقيقة بدوى نور تلامه كلما توسط حلقة، وإذا ما فتحها بنت ملينة بكثبات صغرة مربعية للشكل، كم حاول نهجي عديدها المسجوعة، أو على الأرجح تليب بلك «قرعة لانيب»، «تسمى الطالب وعر المطلب»، «الروص العطر في ثرة الحاطر»، «الديور المحبوب لميدي عير أرحص المحبوب»، «رحلات السنياد» «للال الحيرات وشورق الأوار في نكر الصلاة على النبي المختار»، ومخطوطات تونت بالصمغ كلما تظهرها تهامسنا؟ (هذه النماطي؟)

يوم الأحد هو الأمل والشغف للحكاية، فم يكاد نور صبيحاته يميز لبيوت البردة بأزقة السبيه حتى يستصحب بسحة باب الجمعة محققين به بالمشرات بره لايه في صمغ كاسح تعطف نديرة، واد قصصه لتتفق، فتنبه بعير هي الصبحي والأينية، بصعد معرجات جبينة، يطل على كنور ذهبية، نظم، حمل ميوف وحرب، نقتل... موت... نحيا... نمطي العرس، نناق خيالات، والرحلة الجسدة لن تنتهي إلا إذا بشت حنجرته أو كالت، أدرك نبحث في جيوبنا عن ريلات، بوضاء مصعها في قص صمغ نحاسي يحرجه من الحفية، فيدعو لنا، ونرد دعاه بإشاد، ونوب في الغروب، طيلة الأسبوع نتبادل ما رايه وعنده، وقد نحب لأوار فطال سليل، ونستل نوات في المسحات إلى أن يطل صباح بعد آخر، فيجرف إلى حيث بسلاف الحكى، ورح رحلة جديه تسجن لفسات نتما... وكان إذا ما لأحد تكل لتبها في سمر ماء، يصح في ليبي غراب سمكة ويدعونا للتلاطم - كنوب لك على البسافة - هتلاكم ونفر لفس حتى للرعاف وتحطم الأسن، وهو يهرص، والتصعيف تتعالى إلى أن يهري المهرم لرضا، ودمه يرف، فيمسحه من لتصل، ثم يماقن.

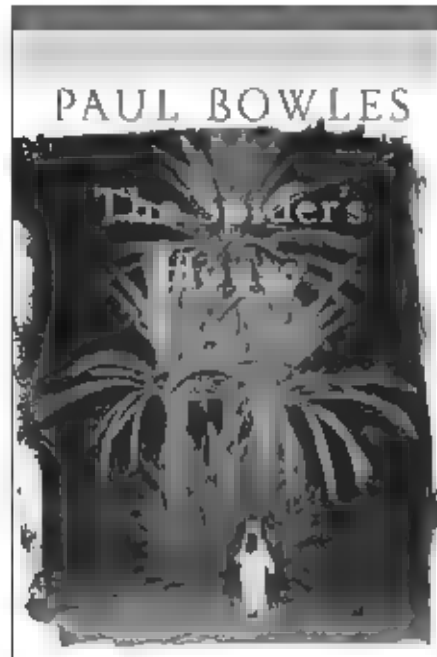
أنا و بولز

روبرتو راي روسا

■ ترجمه عن الإسبانية - محمد العبدلوي

لا يظن أنه يمكن تعليم كتابة الجيال لأي أحد، وإن موافقة على الاشتراك على هـ للشعر رغم تشككه، راجع إلى أن مدير المدرسة أقنعه بأن هناك من له استعداد لنفع المال مقابل أن يعرّاه هو محبوساته ويحطّيه رأيه حولها، وأن ذلك هو كل ما سيفعله وأصاف أنه لم يكن ليفعل لو لا أنه في حاجة لذلك المال، لأنه أبعد من أن يكون رجلاً غني. اعتقد بن حنت سألته إن لم يكن قد تروى من كتيبه لأكيده هو أن بولز قال له بأن النجاح لا يني مكتاب م (وهو النجاح الوحيد الذي يبقى أن يهزم الكفاف) لا يصمم الرياح المادي، وحتى إن كانت عائدات المؤلفات تكفي للعيش بحياءاً لكنها لا تعني أيد من يكتفي به، جئتم إلى هنا معتقدين بلغي ساعصكم كتيبه لأعمال للتدجحة Best Sellers تترجحوا المال، فقد جئتم إلى المكان العاطي»، حسن ميتسما طلب ما أن يشير في خطابه التقديمي إلى الكتب والمؤلفين المعصّلين لبند، بالإضافة إلى سكن الولادة ومدة تعاطي الكتابة للجدة. لا أنكر من ذكرت من المؤلفين بالإضافة إلى بورخس، Borjes، نكتي أنكر أن تلك آثار «مهم بولز، وكومي من غواتيمالا جعله يدنو مني في نهاية الصف ليؤمن لي بالإسبانية إنه سافر عبر غواتيمالا والمكسيك، وإله إلى لم تكن الإنجليزية هي معني لأم هيماكتي أن لكتب بالإسبانية لأنه لا يجد صعوبة في قراءتها، أصاف بأن بورخس من الكتب المعصّلين سيه وإنه يقرأه بالإسبانية ساعلم فيما بعد بأن أول عمل ترجمه إلى الإنجليزية كان إحدى قصص بورخس» في الحصة التالية، اقترح علينا بولز أن نجتمع في شفته الغربية من المدرسة، عرّض قاعة الإقامة وهناك يمكنه تقديم شيء له أثناء مناقشات لأعماله، كم قال، فلم يترص على الفكرة بعد فيما أنكر. حمل المساق واسمه عبد الواحد، للمشاركين الأكبر عمراً (كان أغلبية رحلاني في المشعل يتجاوزون الخمسين) من المدرسة إلى عمرة إيطيسا Iesa؛ فيما مشيك نحن، الأحدث عمر، على أقامنا كانت عمارة إيطيسا -حيث عاش بولز منذ الحميميات حتى أسبوعين قبل موته سنة 1999 وقد ناهز عمره 88 سنة- واقعة في سفح ربوة بين أراضي حالية تتذكر بالياندية، يمحّز وأعدام ترعى هنا وهناك، لكنها بلدية مهتدة بيوت ومبان تتبثق في كل مكان مثل اللطير. كانت عمارة بوطالية البناء يأنرج سهلة واسعة من الممرز سود لنحميميات، كانت شقة بولز ولتي طرقتها لأول مرة ذات مساء مع بداية شهر رمضان الصعب والمقدم، في الطابق الرابع والأخير إذا كانت البيوت قد سدت اليوم مجال البصر، فقد كان بإمكانك في بداية الثمانينيات أن ترى من هناك قصعة رقاء من مصيق جبل صديق (مثلث معكوس ممتد بين حصيه مرشش -المعطدة بيوت مغربية صغيرة كلها مكعبات متنوعة البياض والجبل الكبير -سبح احصر تتنشر فيه حدائق المصاك الأوروبية) والذي يطبق غويه الطنجيون بمودة «كاس الشمباب»

بغثة يطرأ شيء صادم، الحالم، ثور أن يرى شيء غريباً، يعرف أنه ليس وحده في الغرفة. هناك جد ما خرج مجال نظره، في صمت تام. يشعر للحلم بأنه مرلقب، يريد أن يلتفت، أن يواجه تلك المحسوس، الذي قد يكون معادياً، تخذله قواه للالتفات (فهو يدب نداء للحائط)، فيحاول أن يفتح عينيه، ولكنه يعجز عن تحريك جفنيه. عندئذ بهم بلّته في حلم، يحاول أن يصرخ نكر لا يخرج أي صوت من فمه شيء البعيد، يُسمع الريز وتر لليم المؤنس وهبوب الريح في الشبابة يستعطف، يفتح عينيه، يطلب الغرفة ممالة فعلا لعرفة الحلم. لا بعد هناك، ولكن يومين أو ثلاثة من حظ الرجال، رأيت بولز بولز لأول مرة، جاء برفقة مغربي طويل القامة، بني رأس منور ومتعصب وأصغر قليلاً، يجتازا ساحة اللعب الممتدة بين أقسام المدرسة الأمريكية ومعر إقامة الطلبة الذي سيجتصن في إحدى قاعاته مشعل الكتيبة المنتظر كان بولز في السبعين من عمره وكان نحيف، شعر نبيص بصع، وعلى جبينه حصلة دائرية تلعب قليلاً تحت شمس فتالته. كان الانتقال يسير بسرعة ولكن بسوء، لا أذكر ملائم المغربي الذي يبين أنه سائق بولز وأميته لب الأمريكي فكس يرتدي أنواعا من البيج والأبيض، ومطارات شمعية سوداء باطن غامق، نصفت عليه بعداً وحداثة، وتم



شخصه عن بيوسة محدنية حكما استنصره اليوم حتمت بهمة فائرة بأن محولاتي الروائية الأولى بأمنوبها المقلد للقديم سهر أسلوب يشي (ولعلي أريته أن يشي) يتأثير حورخي لويس بورخس قد لا تتغير إعجاب هذا «الوجودي من الصنف الصلب» كم سمعت رفاقي الكبار يصفونه قال لنا بولز في الحصة الأولى فيما أظن، أو ربما أسبوعاً فيما بعد، إنه ليس في الحقيقة استادا وإنه

مرت 26 سنة منذ أن وضعت قدامي طنجة لأول مرة. «سبية تشبه صغلية، مع شيء من اليونان ومن جنوب إسبانيا أيضاً، بلا نوق»، قلت في نفسي وأن غوه مستد، رأسي إلى نافذة حافله مدرسية قديمة كانت تحملني مع خمسين طالب امريكي تقرب، من مطار يوحالف إلى المدرسة الأميركية بطنجة الكائنة لذلك في شارع «جركستوف كرومب» الذي اسودحى اسمه الجنيد «هارون الرشيد» من قلب بلة ونيلة، تحالفت أشجار الصفصاف والجور والسرو الروماني على حافتي الطريق الممتدة عبر الحور والرياء، وأملت شعلق للامعان بين سبل القمح المشرفة على التصوج، والمحت، شجيرات الدلفي للطلوبة الكاملة في الجداول الجافة، ولعنت لأشجار النخيل تحت الشمس وحلقها لأفق لأزرق الداكن للمحيط الأطلسي لا أنري لمان. جعلني كل تلك أحسن برودة تشبه معقول مخنر ما، وبنت طنجة منذ ذلك المشوار النعس في تلك الحافلة المترهنة، يعد الطير من نيويورك، مكافأ بعد بالمحمرات كان أغلبية الطلبة من نيويورك، وهم رسامون ومصورون ناشيون، ييسهم زمرة صغيرة ممن تحتم من تصوير كذا وترغب في عرض صوا لانت الأولى على كاتب لم أكل قد بطلعت على أعماله القيمة إلا ثلاثة أو أربعة أسابيع قبل تلك الرحلة، وإلى كان اسمه يترد ببجلال مشوب بالمهابة بين شعاف الطلبة: بول بولز.

قال نورمان ميلر Norman Mailer، المحجور المعالم للعيس سنة 1959 في كتابه «Adve Paul Bowles opened the world of Hip He let in the murder, the drugs, the incest, the death of the Square dal للادع، دي المعولات للصجة، في مقدمته لكتبه «Collected Stories»، المنشور سنة 1979: «قصص بول بولز من أفضل القصص التي يكتيها أمريكي فكما أن ويبستر Webs ler رأي الجعجمة تحت جلدة الرس، بول بولز رأي ما يحقني حطب سمالت الوفية -جريان لانتهاني لمجوم تشبه تلك الذرات التي نكولنا، وحين سرك تلك للانهية للرؤية، شعر نيس فقط بالرهبة ولكن بالألفة يصب»

في ذلك المساء، بعد وجبة خفيفة في مطعم المدرسة والحطاب الترجيبي لأحد الأساتذة، غُتبت ف غرف، واستغرق الجميع في اللوم حسب علمي. اعتبرت الحلم الأول الذي رأيته في فيلوتي الطنجية فالأ حساء، وإن لم يكن حطب معبود، كان واصد أذكرو بهوه بعد مرور ربع قرن من الزمن. كان من تلك النوع الذي أسميه «الحصور للامرئي»، وهو نوع من الأحلام تأتيني أحياناً إنه مشهد ساكن والحالم يوجد في غرفة مماثلة للعرفة التي يتام فيها. الحلم صورة للظروف المحيطة به، إنه واقع النائم. ولكن



«هناك أماكن في العالم لها سحر كبير» شيء من هذا القبيل كتب بولر ذات يوم. ومهما كان، بالنسبة لي، كانت تلك الشقة الصغيرة بأستارها الثقيلة الممددة في أغلب الأحيان، وورديها البربرية، والفجران المصعد بالكتب من الأرض حتى للسقف، وتحتها الإفريقية المصنوعة والمثيرة، ومجموعة الطيور المعربية (المعدة دائما في حال قنوم رجل «جيتالي» فريارة ورغبته في ضرب بعض الموسيقى)، ورائحة بخور الصندل الممزوجة يدخن للكيف أو الشاي. كان تلك المكان من السحر ما يفوق كل لأماكن التي عرفت حتى ذلك الحين. في البداية تكلم مع يورج حول جميع كتابات يورجنس الإبداعية، وحول بيوي Bioy (والذي لم أكن قد أقرأه بعد)، وأيضا حول الأسرار عبر أمريكا الوسطى. لا أذكر لنا تكلم عما لكتبه أن (لحسن الحظ) ورغم أن يورجنس يصيح بالنسبة لي أكثر من كاتب أحب مولعته و«جودي من الصنف الصلب»، لم أظن، فيما وراء الحوارات اللذيذة المتشعبة بالكيف والشاي، أن تمريني للكتابة قد تنال إعجابه. وحين أعربت عن رغبتي في زيارة مسعود المغرب اللذيذة -خصوصا الربيع شجني بولر- قال لي أنه بإمكانني التعجب عن بعض الحضور، لأنه لا يعتقد أن مسعوده عن كتابات الآخرين قد يفيدني لا سيما أنهم يكتبون بالإنجليزية عن الحياة في آله لأيات المتحدة، ثم إنه روملي بحر لظ شمال المغرب من أجل السفر. اعتبرت نفسي منذ ذلك الحين مصولا، وعليّ أن أقول إنني قررت ببساطة أي شغل في الواحد والعشرين من عمره، أن تلك الفصل، على الأقل -قلت للنصي مواسيا أيم اعتقد سأعرف على إجراء من المغرب، وفكرت أيم أن أجنب أوراش الكتابة بالإنجليزية ذهبت إلى الربيع، وتمشيت بين حقول الحشيش اللانهائية في منطقة كناسة غير الاسم، وعتت إلى طنجة راسيا عن معمارتي الصغيرة، معتقد بأنني قد فعلت كل ما كنت أريد فعله في ذلك المكان. أياما قليلة قبل العودة إلى نيويورك، سألتني يورج، بطريقته المرمجة التي تموز، إن كنت أرخص له بترجمة القصص، أو بالأحرى الشعر النثري، الذي قدمته له أثناء حصص المشغل كانت دار نشر نيويورك متخصصة في نشر الكتابات العربية قد طلبت منه نص لإدراجه في دليل منشور لها. لكنه لم يكن لديه أي شيء يبعثه يبدو لي أنهم ميسرون كتابتك إذا ترجمته، قال لي أخبرته طبعاً بأن لديه كل الإذن، فاتفقنا أن يبحث لي الترجمة على عوالي في نيويورك لأرجعه، وإذا استحسنته، سيقدمها إلى Red Ozier Press، وهي دار النشر الصغيرة المتخصصة في الكتب العربية على هذا النحو بدأ تعاوننا الطويل الأمد -تعاون غير متوازن بالضرورة، فأني بترجم الأستاذ بالرغم عنه - mairé نماين ميندي، ليس أبدا مثل أن بترجم هذا الأخير كتب الأول، مهم للغاية المبتدئ في المهنة.

في 1998، قصيت آخر فترة طويلة لي بطنجة كان الملك للحسن الثاني على وشك الموت، وابنه سيأتي بكثير من التغيير -أغلبها للرية فقط، ولكن العالم للحرجي كان قد تغير، وانعكس ذلك على الحياة في المدينة. كانت ثمة نساء شرطيات في الشوارع، وتزايدت الأحياء الجديدة للأثريين من المنطق الداحية، ونشأت غيتوهات للمهجرين الأفارقة الذين جعلوا من طنجة آخر مريحهم قبل الانقراض على القلعة الأوروبية. فعلا، تغيرت

استرضائي للألثة كمصنود للإلهام. أصبحت السفر، نكن لو لم أكن قد وصفت مجموعة من الترحيمات على الورقة وهو وصف لحلم لحظة لاستيقظ ذلك الصباح، لكنت أضعت ذكرى اللحم أيضا أحد الأحلام الأخيرة التي رايت في ضجة، وسأحاول أن أحكيه هذا.

كنت دائما من جديد في الدور الفارحة دت الحديقة المطلة على البوعز، في الجبل الكبير، عارته لي صمبته أثناء غيابها، وكنت نوحدي في البيت. كل الوقت شتاء، وكس ثمة في غرقتي في الطابق الثاني من الدار على طريق سيدي المصمودي، عنقاء يصطرم فيها ببهجة خشب الريتون والصنصاف في الطابق السفلي، في الدهليز وفي الليحة الصغيرة دت السقف الزجاجي، كان قمر أحد أيلي نوقمبر لعام 2000 يلقي صوته باهتا على 98 صندوق كارتوسي على أرضية شجرية من الحرف أو المرمر الأبيض والأسود. كانت للصديق المرقمه بخط يدي تخترتي على كتب ودفاتر وأوراق من مكتبة ومكتب بول بولر، والذي كان قد مات سنة من قبل، ترك، لي تلك الموروث للارتع، كان عليّ أن أنقل تلك الصناديق من طنجة إلى إسبانيا يوما أو يومين فيما بعد، مراراً، الجمارك في الصفتين، عليهم ألا يرتجوا أن تلك الكتب والأوراق ليست كومة من الكتب القديمة والأوراق المحرقة فحسب، بل للمكتبة الشخصية والآلات الأدبي لكتاب مشهور، يرث، على كل حال، والفكرة السائدة هي أن الإرث الذي يتركه نصراني أمريكي أو غواتيمالي في أرض مسلمة، لن يخرج من المغرب بسهولة.

حملت أنني أستيقظ في ذلك البيت، في الغرفة ذات المنعأة، والدار تنفذ في الحلم يصب. خرجت إلى الدهليز ونظرت إلى سفل، إلى وسط الليحة، فجأة أصبحت في الأسفل، دون نزول لأراج، بين لأوراق والصناديق التي كانت مبعوثة في الحلم، على البلاطة الموداه المستديرة، كان ثمة تمثال نصفي معدني من الحجم الطبيعي على قاعدة معدنية يصب، تمثال يورج، بول عجور ولكن منتصب، بفصلة الذراع على الجبين ونظرة استعلائية بعض الشيء. لكن الآن بدأت الصناديق في الاحتراق - فتنبهت إلى أنني في طمس بحراني. فكرت: «طبعاً، بول أوصى بأن يحرروا جثته». عبد الواحد الذي رأيته في صمبة بول لأول مرة، يجلسي الآن. تنبت معا في اللهب، غير مصغين وحزينين، سمحاً صرخة، صرخة ألم رهيب، صمرب بلا شك عن التمثال تباثنا للظلمات وسبق هو بما كنت أفكر فيه: «أله بول. إن هناك في الدار، هذا نخلصه» مررد بين الصناديق لنصب إلى التمثال الذي بدأ يتصاعد منه المدح ويسوب رأى عبد الواحد (رأيت يري) زرار معدني في قد التمثال وظهراء، مازع بفكه.

في الدار، كان بول عجور وصعيف ينفق مفرحاً بعد أن أصبح طليق لأن مختلف في برسه من وير النوق، نفس بول الذي ورعي للمرة الأخيرة، في الليحة المسبقة نموته في المستشفى الإيطالي، سنة من قبل. حملناه بيند على الطائر وعبرنا للسمه اللهب إلى الخارج فبدأت نيل ضجة المنيء بالنجوم وأشبح أشجار السرو الرومانية هي وراء الباب الرئيسية لتلك الدار الرائعة في الجبل الكبير بقوسها الموريسكي، المنقحة على مصراعها.

المدينة إلى حد أنه يمكن أن نقول اليوم عن طنجة الثمانينات ما كتبه بولر عندما قارن بين المدينة التي عرف في الثلاثينات والتي وجد في الخمسينات «لم يبق سوى الريح».

برنت، كب قعتت دائم طيلة العقود الثلاثة التي اظيت فيها على زيارة المدينة، في فندق أطلس، وهو بداية ارت ديكو Art Deco الحديث لإيفيسا، وهناك شرعت في كتابة روايتي الوحيدة التي تجري أطلس في طنجة، «الصمة الإفريقية» La orria Africana. كن الوقت شتاء، وكنت التفتين ما زال معطوباً في فندق أطلس، ولهدد فعندما دعيت لأقصى باقي المدة في بيت كبير أوروبي من القرن التاسع عشر بحداثته الممتدة في الجيب الكبير -وبطالته من الجرف على عمودي هرقل الإنثين ومدينة مريعة المعروسة في الحاصرة الإنسانية- عدت نفسي للرجل الغواتيمالي الأوفر حظ في العازة الإفريقية بأسرها.

وفي تلك الفترة، كان يورج قد تحول إلى عجور صامر في نهاية مرممة، وإن حافظ على بهته، وأصبح ملارم معرفه وعجور عن القراءة بسبب بطلام عديمته. اقتصر نشاطه الجمالي على لإصعاء للموسيقى -والتي كانت تصب حيات إلى غرفته على شكل ترانيم المودنين من المانث الثلاثة أو الأربعة القريبة من البيت، وكانهم مغنو فلامنكو، وفرع الضبول والحيطة في نيائي رمصان.

سأسرده الآن عشوائي لأحة من الذكريات حول ما كنت نتحدث عنه في إيطيب كل المدة الطويلة برفقة بول، فوعد السفر -كونزو والبحر، أصوات المعية والمصعواء، غراهام غرين Graham Gree، نورمان لويس Norman Lewis، كونجهم R B. Cunningham Grahame، ويستمارك Westermarck، رايوند شاندر Raymond Chandler، باتريسيا هيسميث Patricia Highsmith، للرية المعربية جين بولر Jane Bowles، كافكا، يفي كوميتري بيرنت Ivy Compton-Burnett، جرتود شتاين Gertrude Stein، فلاري بوكوبور Fannery Fmaçols Au O'Connor، فروتمو أوجييرا gieras، للشعور بأن الجسد حجير، لموت ككرة للحاصل الأدبي. تأثير الكيف، الشهية الإبداعية لمحمد الميرابط، مسوئ المشروبات الكحولية كذكية الخيال كظم موجه الأسلوب كأداة المعية الجمدية للكتابة -رصع القلم على الورقة كطقس.



■ أحمد القصوار

نقد «خطاب الأزمة» في الترجمة

وخطباتها الموازية في العالم العربي، كما يدفع إلى فتح العيون والاعتراف على المصالح «الإيديولوجية والعنوية التي تخفي من وراء حجاب الشعارات والأحكام العسمة والمعطيات المشكوك في صحتها، لكنها كثيرة التداول في الأوساط الثقافية والإعلامية حد الوباء المظنفة.

بالمعاني، رب صدره سافعة فلا حد ينكر أن خطاب الأزمة كان له أثر وطني هائل على «هبة الترجمة» في السواب الأخيرة. كان الخطاب دفع إلى تحفيز المبادرات العربية للترجمة وإلى إنشاء منظمات وهيئات عربية حكومية أو غير حكومية في دول منحددة، خاصة مصر وليدنا والإمارات والكويت. من ثمة، يطلع السوال حول سياسات الترجمة في الدول العربية.

يخلص ريشتر جاكسون إلى أن سياسات الترجمة التي باثرت إليها الدول العربية «جزء من سياساتها اللغوية (فالترجمة تؤلف جزءا من سياسات التعريب في المنطقة) وسياساتها الثقافية (دعم الكتاب المترجم كجزء من تعزيز القراءة)». وبعد مصر وسوريا والبنان للعربان اللذان هما سياسة ترجمة متينة متبعة من سياسات اللغوية والثقافية، وقد تمفصلت حول متطعين متكاملين؛ يهدف الأول إلى ترجمة روائع الأدب والفكر العالميين إلى العربية، ويهدف الثاني إلى جعل التطورات العلمية متاحة لغير العرب ولإسهام في تحديث اللغة العربية.

كما لا يحفى سياسات الترجمة التي تتجهج الدول العربية عبر معارف ومصالحها الثقافية في البلدان العربية، حيث تشكل امتدادا لسياسات الخارجية وهدف نفويه حصور لعنايتها خارج نواحي الوطني وإعادة إنتاج النفوذ والهيمنة عبر «الدبلوماسية الثقافية».

ثمة حاجة إلى إعادة النظر في «خطاب الأزمة» وللتفكير في سياسات الترجمة العربية المحلية أو الأجنبية بكن، نقول جميع اللرائق إن فشل سياسات التعريب سيؤدي لا محالة إلى فشل سياسات الترجمة (إن وجدت). نك نكوم بترجمة إلى العربية قائمة ما لم تصبح اللغة العربية أداة اتصال وواصل فعالة في كل سحج الحياة لا حياة للترجمة من دول حبة اللغة العربية بين أصحابها.

من بداية الألفية الثالثة، ومع سيطرة العولمة وخطابت حوار وصدوم الحصار والثقافات، عرفت المسحة الثقافية والإعلامية العربية برور خطاب نعت بحصص الأزمة في الترجمة إلى اللغة العربية، وبشكل تقرير التنمية البشرية العربية لسنة 2003 تحت عنوان «بناء مجتمع المعرفة» للتجسيد لأكثر برور وتأثير له.

اعتبر التقرير الترجمة العربية الجارية ضعيفة بشكل مدهل، ودعا إلى وضع إستراتيجية عربية «مموحة وموحدة» وبحسب للتصور الذي صممه التقرير، فإن «حركة الترجمة العربية ضعيفة بشكل لافت، وهي مثال صرخ على نخط المجتمعات العربية الثقافي وإسهامها للصنيل في اقتصاد المعرفة الدولي». وقد يدهد الخطاب يتعرض لنقد صادم من قبل الباحثين المتخصصين، سوء على مستوى إيديولوجيا الخطاب أو على مستوى صحة وصديقية للمعطيات الإحصائية المتداولة على نطاق واسع عربي. وتم إيجاز هذ الخطاب في الجمن التالية: «نحن (العرب) نترجم النزر القليل جدا، وفي الوقت المتأخر جدا، ولا نترجم الكتب «الجيدة» إطلاقا، ولا نترجم كما يجب علينا أن نترجم».

يرى الباحث ريشتر جاكسون أن هذا الحديث أنشاء أولئك العاملين في الثقافة العربية و/أو في الميدان الفكري، وهم الذين لهم أوثق الصلات بالمعرفة الأجنبية واللغات الأجنبية، ولهم بالتالي مصلحة مكتفية في الترجمة، من ثمة، يدفع جاكسون إلى وجوب قراءة هذ الخطاب بوصفه خطاب بدعي عن النفس وكحديث نقابي يشكل من الأشكال، وعلى مستوى الأرقام، قيل إن العرب لم يترجموا منذ عهد العمامون إلى اليوم أكثر من 10000 كتاب غير أن الواقع الإحصائي يبين حسب ريشتر جاكسون وهرائك ميرميه في مقالين منشورين بالسند 3 ربيع 2010 من مجلة «العربية والترجمة» أنه منذ انتهاء العرب العالمية الثانية إلى اليوم، نترجم للعرب ما بين 25000 و30000 كتاب، وهم يترجمون حالي ما بين 2000 و3000 كتاب سنويا.

يكشف هذ النقد عن الحاجة القصوى لتحرير البحث العلمي في الترجمة

■ قسيمة الاشتراك ■

عرض خاص

أخذت القسيمة حبة (12 حبة) إبتداء من تاريخ التسجيل بقبعة.

قيمة الاشتراك

الاشتراك حبة الشهر، 120 حبة، هاري، المغرب (50 أورو)

الاشتراك حبة الشهر، 400 حبة، هاري، المغرب (80 أورو)

طريقة التسجيل: هيك بطني - تحويل بطني

حوية بربحة - نقود

أخذت القسيمة بقبعة

بواقعي - نسخة من كل حبة - مستخدمين من كل حبة

الإسم: ...

العنوان: ...

البريد: ...

المدينة: ...

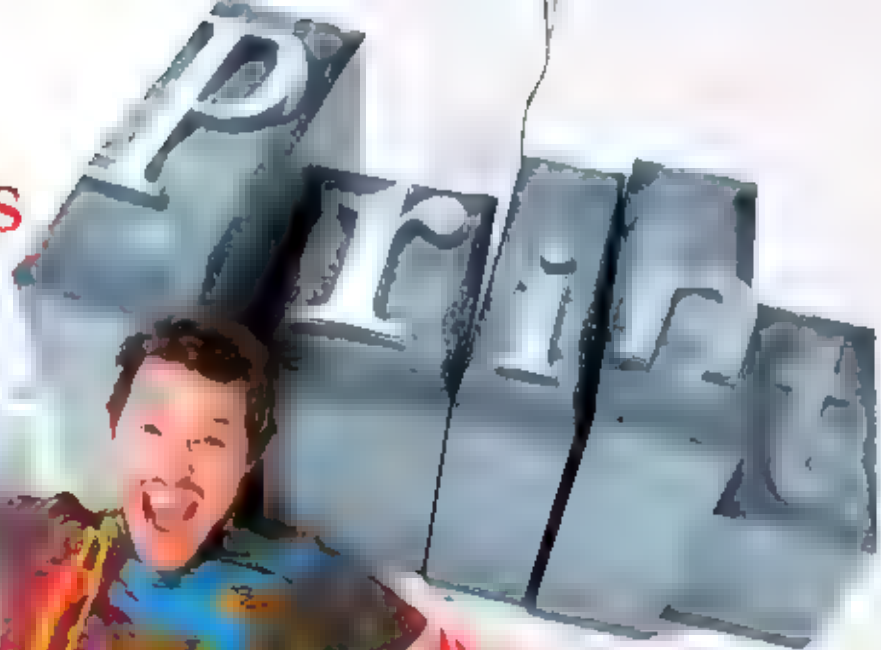
البلد: ...

البريد الإلكتروني: ...

"ترسل القسيمة مع شرك بكي (قبعة الاشتراك) في رسالة مضمونة. أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من بوصول التحوير البكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول بيسين العلمي، إلى عنوان المجلة

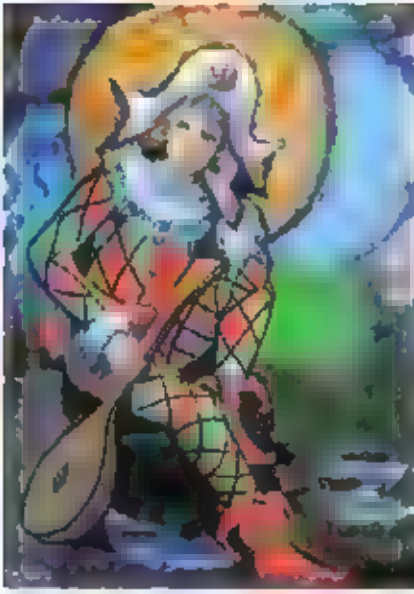
Tellement
de **couleurs**
à Vivre!

Design: LINAM SOLUTION



Zone industrielle Al Majd
Rue 11 N°5 Lot. 624 - Tanger
Tél & Fax: +212 539 95 07 75

www.volkimprimerie.com



قصص

مليكَة نجيب

غلاف المجموعة القصصية
«وانفجرت ضاحكة» - مليلة نجيب

تحفظ خصوصياته.

لا أحرص نهجا يتبنى الإثارة في الكتابة ولا أتعلم كيف قلت الخوض في الجنس بمفهومه الأدبي اللطيف، لا أتعلم التعبير بالإثارة خاصة الجنسية منها ومع ذلك أتعلم مستعربة أن أعتبر إشارة جنسية شرارة أشعل ردود فعل متعجبة، فالتجسس حاصر في حياتي بكل تجلياته، أحترم ثقافة المحافظة غير أن استمرار التمسك مع هذا الموضوع الضيق وكأنه زراعة تحق بسبوك وقيم ويعتبره من ناحية أخرى مشجب لتعليق الرصاص للنفس وتهميشه، وهي مسألة مطروحة للنقاش في إطار الأسئلة التي عرفت تناولا واسعا مثل مدى الاستجابة لطلب المتلقي المعترض وعدم حشش شعوره وعدم تجاوز الحدود الحمراء، ثم لنس يكتب؟ ماد عينا كتابته؟ أسئلة كثيرة تتنازل، وأعتقد أن الإجابة بوجوب مفعلة، شافية لها ليست بالأمر الهين، انطلاقا من أن عملية الكتابة خلق وبيد وأمداد بحرية وتطلع لكل الحواجز الوهمية هي نبض الروح في العدم وسبح بصوف الصنم، ووه بجمالية اللغة واللواء لها

* كل من قرأ واطلع على قصصك «الأمير» إلا وتساءل بانتهاش كبير عن شكله البشائي



*** من الصعب جدا أن نتحدث عن القصة القصيرة المغربية، دون أن نستوقفنا القصة مليكة نجيب بأسلوبها المغاير والأسر في قصصاتها، ويمواضيعها المثيرة والعميقة والدالة. لقد استطاعت -بعدا عن طيول الدعاية والحرب- أن تغطي بآفاقها الأدبية، مساحة واسعة من «بلاد» القصة القصيرة، وأن تفتح أذغالها ومغازاتها ومجاهيلها، بجسرة لغوية ومردية وشعرية ووجودية مفتحة للغاية، وبروح إنسانية تستحضر عبرها صورا متناغمة من الغلق النفسي الإنساني، والبحث النسوي الهوياتي، والبوح الممنون بحركة الإبداع الحر والثوري.. مليكة نجيب امرأة من زمن صناعية الأسئلة.. وأسئلة مليكة مثبته ومضنية، لكنها تلمس بحنو شديد، وألقا المجتمع في أبعاده المختلفة أسئلتها نجدها بوضوح كبير في نص أجوبتها المؤسسة لهذا الحوار.

خاورها بالربط: يونس إيعراي

** أنتعس هل فعلا بحيواتك أجراء؟ وإن كانت كيف تم عملية الجري؟
نقل أنها عبارة عن بحول وصروف ومحطات وأحداث، تلك الأجزاء.. لا أدري... أرى أنني أفسح حكايات، الساردة في لم تعرف بعد من مخزون حياة متنوعة ومتعددة المحطات، الطويلة حاصة

لا أستطيع تحديد المجموعة القصصية الأكثر تكتب لمحتور لأجتماعي والثقافي والسياسي، لماذا؟
لأنني لا أصنع البتة تصورا مسبقا بم سوف أكتبه، يحصل محاصر ولادة للنفس عن شحوص وحديات، وحتى الفكر الذي ألتحق منها بمص السمات تخون القصص وتكتب مغايرة لتوجيهاتي، أقبل الأمر طواعية فأنا بدوري أكتب

* في عدد من نصوصك القصصية، تباغت مواضيع الجنس بمفهومه الأدبي اللطيف، ويحملته التقنية - إن صح هذا التعبير - قراء عديدين متشبهين بتقافة المحافظة والتقليد إلا تخشع لتصرف مثل هؤلاء عن نصوصك الحاضرة واللاحقة؟ أم إن استحضرك لهذه المواضيع محاولة لدفع القارئ إلى بناء المجتمع وفق قيم ومسلكتها جديدة جريئة ومفتحة؟ أم هي محاولة للظهور بمظهر «خالف تعرق»؟

** أرفض في عملية الكتابة أن أفسح بأداة «الإثارة» لاستماله اهتمام القارئ، كيف كان نوع هذه الإثارة، عبرها دة للنص ولاحبال بجانب للصنم والشعافية.

أرفض الصنم، أو الظهور بمصهر «خالف تعرف» لا أنني بالنسبة لا أريد أن تكون كتاباتي سحا ونعلا وتقليد لأماليب الآخرين، فلك كاتب وكاتب سنوبه الحاصر، وصوته المتميز وطريقته التي

* بقلت بقصصك الكثيرة والثرية جمعا من لقراء إلى عوالم يمزج فيها الواقع بالخيال فاستمتعوا وارتقوا إلى حد الانشغال، غير أنهم بعد الآن، يتكلمون - ولا شك - إلى قراءة قصصك لتت كتمسة تمشي في الأسواق، وتلك الطعام، وتصنع وتبعم أحشوب الحزنون.. أو كما نقول نحن في الشمال زلاقة أويل غلاله (بضم الغين) وليس اغلالة.. من هي مليكة نجيب؟

** مليكة نجيب امرأة التحتر دات طلب للإنتاج مع الأسرة من مدينة رفود ببلقيم تافيلالت، لوحة المنزلية في جص السدجة والقناعة والتهميش إلى مركز حسية، توحى بجمال عيش كريم، وتلمس بتوفير مادة حيوية الباء

ربيه بيت، محاصر بباء بحب «الأمومة» للباصر، تنافسية في العيش، وفي العلاقات الاجتماعية وصمه الأرحام مع الأهل والأحباب والمعارف، تتطوع بدور تعب في الأنشطة الاجتماعية الهادفة، وتتوق بكل السبل للتوفيق بين عمل الإدارة والبحث العلمي والإبداع ومسببات البيت المترابطة التي غالب م يربك تلبته أوبية لاهتمام بالأباء صرورها وركوبه وسحر

وتبقى عملية اعداد وصفا خاصة كصحة الحزن أو المنقولة أو الرئيسية، وقلة موسمية لاستعادة خبرة متوارثة يخشى صيدها

* كيف تشكل وعيك للقصص؟ ومن دفعك قسرا، أو محبة إلى التكمع عالم السرد، ومعاقرة الشخصيات والأحداث والفكرة والحددة والمناهة للفظازية؟

** هو م زال قيد التشكل، فتجربتي في الكتابة مشروع رزير، يتجسد الامتداد في الحواء، بيباته تسمى بلانصهار والاتحام بالصنم والصنم والتعلم من التجارب الأخرى

وكما سبق لي أن قلت، أنا لأكتب أكثر مما أكتب، أنا مادة وثيقية في النص، قد تكون للساردة أو أحد الشخصيات وقد أعجب، خلقت دوة في رحم الكتابة، أبحث باستمرار ويحد للبحث عن هويته، عن جنسي في حصنها، تلبس الفكره وتذكر بعباءه الخيال وأمتطي أحصية السرد الصعبة لانقياد وأرحل في مجاهل الحكيم، يحدث أن يكون فرسي وينصب مندي وتستهوي الأفاق غير المنتظرة في محراب جذبي الأبدعية، وأحلم، أنا لأم دوما أن أخرج في نسج حكايات تستهوي كل القراء المعترضين

* إلى أي حد وظفت مليكة نجيب «أجزاء» من حياتها للمعيشة في نصوصها للسردية؟ وفي أية مجموعة قصصية كتبت من حضورها الاجتماعي والثقافي والسياسي في «الحلم الأخضر» في «لنهد الحكاية» في «السموي» في «انفجرت ضاحكة»؟

القاصة مليكة نجيب:

أرفض التسلسل باللاثا



أفكار متطرفة

••• يونس إسماعيل

عام الحزن

••••• له عام الحزن بامتياز في وطن العربي بعد أن رحل عن سماء دنيته نجوم ثقافته كتب تسع لحنات للفكر بكثير من الجس والاختلاف

رحل عن فريد الأنصاري العالم والعلم والصوفي والشاعر والروائي المقتدر بعد أن اجتهد وأصاب بفنائه لأفكاره، وتفكره السليم، في الحديث عن النفس لاركية، والروح الحاشية، النبوة، ويعد أن سعادته إلى مكتبتك بمصوفا لشرقية، أثرت قلب قرائه بقيم جديدة، وقربت مناهجهم في طيب العلم الصحيح، والعشق الإلهي المعطر بروح قدسية، والحبك الإنساني السمع والحب، بعيد عن اللشونة، والحروية في العرب والعلم، رحم الله الأنصاري

ثم رحل عن فواد زكريا الأكاديمي والفيلسوف وفارس فلسفة العرب ومنيرهم عسلهم ببريق كبير، بعد أن جمع حوله صخور كثيرين، ونداء لا يفلو عنهم عند رحل الله زكريا ثم رحل عن محمد عبد الجبيري المفكر والفيلسوف والمسيحي بعد أن عاد تشكيل العقل العربي من جديد وعكس من نوات وآيات حمية من الانبثاق، وتجمع به حياة أخرى فوسها للتحدث ومولكيه المصير، وحادثة حصار اب الحق ومصداقته، رحم الله الجبيري

ثم عادت نصر حامد أبو زيد المفكر والمجاد والأكاديمي بعد أن ملأ الدنيا بأفكاره وبصوته الصلبة، والمفلة، والمثير ملامع صلب، للعلم صبح بمكتبات العربية كتي يصنفها البعض ضمن خاتمة للتبوير والنهضة والمفانية، ويرمي بها للبعض الآخر في سلة الأثرى والتطرف المعادي للتراث، رحم الله أبو زيد

وإلى محمد زكوي إلا أن يوقع يده على شهادة الميلاد يدور الحق والحقية، فعدت من فرنسا حيث كان من جسدته الموربون، ومحافل باريس الفكرية والثقافية، يهيب عيون كثير من بركاته الصلبة والمحبية، ويرمي بركنا لأسرة بجارة من مناهج الغرب، ولكن بمصامير عربية خالصة، رحم الله زكوي ثم جاء دور عبد الصبور شاهين نيريد من انتشار مصحات واسعة من رمان العرب، ويسمهم في بخلاء صابون عربي من سبب للنقاش والجدل والمجال، بعد أن عرف شرق وغرب بكتبه المثيرة، وأفكاره العاصفة، ومواقفه المزعجة للصالحه، رحم الله شاهين

المد يعلم حزن والم؟ أليس حصاره حين تموت الحوى للمفكر، ويحذر لسانه لأفكاره للعقل، ولتنبس يحسبون منه الفصاء بالصباح والصبر، والشم والشمب والتفقد؟

صحيح أن الذين رحلوا عن ديار ماتت بجسادهم، وانتقلت أرواحهم إلى خالقهم عز وجل، ولكن كتيهم ستلحن بفسه، وصعديه بروح للنقاش والجدل يجيبا أو سلبا، شاء الله به، ذلك وصحيح أن البير رحلوا محتلون في أفكارهم، ومواقفهم، ومصوراتهم ومرجعياتهم للصعبة والإيديولوجية، ولكنهم جميعا قدموا الثقافة العربية شعلوا بها، وشعلوا، وشعلوا بها العباد والبلاد، وطلبوا صوبها أو حطوا - أن هدايتهم ومد هيبهم في الفكر والحياة، هي للفرح والمخرج من تحلفه ومصمغاره، وحاربت أمم العالمين، فرحم الله الجميع

النسوية، عذري اعتراض على التسمية، تبقى الكتابة النسائية إبداعية سواء أكتفت بأقلام النساء أو بأقلام الرجال، ربما أن طبيعة الرواية التي تتطلب نفسها واسعا ومجالات متعددة وتفرغا، فسبوا أكثر مساحة من باقي الأجناس هو مورد الحضور المكتف لأقلام النساء المبدعات في الشعر والقصة القصيرة، لا تتأسف، فأوعي بقيمة الكتابة لإثبات نوات النساء جلوة والآتي يبشر باتخايط غير مشروط للمرأة المبدعة في كل الأجناس الأدبية، لمن تقرأين - بشغف وإعجاب - من الأسماء النسائية المغربية؟ ومن الأسماء الفكرية؟

أقرأ لجن الكاتبات والكتابات المغربية باعتبارهم أصولا متميزة مختلفة مبدعة وقراءة، ما ينشر هو تواصل إبداعي ضروري للاستمرارية في الكتابة، وكذلك وسيلة للتكامل والتعلم

ومن تقرأين من الأسماء العرب والأجانب

أقرأ لبعض الأسماء العرب والأجانب ولكن بشكل جد محصور بسبب عدم التفرد، والبحث العلمي، الذي يفرض على التعامل مع مراجع وكتب خاصة، يتعذر الجمع بينها وبين الإبداع

ما هو جديدك القديم القديم من قصصتي مجموعة قصصية جديدة، تتوق، نقار، يترقب، صبور هذا ليحضتها بقلب العاشق المتسلح

أرواحها الشعرية من الظمير إلى أحداث ثورة في البناء القصصي، وخلق نموذج يسمى «قصيدة» القصة القصيرة على خوار قصيدة للنثر

يبقى طموحي في كتابة القصة القصيرة، هي القبض على تمنع ذلك النص الهارب، كما سبقت لي الإشارة إلى ذلك تبقى تصوصي كوكب قلعة، أطمح بالفوز بأسلوب متميز وحبكة آسرة، ربما أتم أحقق التراكم الكفيل بإحداث ثورة على البناء وخلق نموذج يسمى قصيدة القصة القصيرة، أجتهد في الكتابة، أطمح إلى المساهمة إلى جانب باقي الأصوات المبدعة في البحث عن التجديد، والقى وفثراء مرة إطلاقا من وعي، ومرات بالصدقة، مثلا يوم استصلت فارة الحاسوب بطله في نص قصصي، وتمكنت تلك الفارة من لصق سميرت حكائي يتسجم مع توجهاتها، وعلى حد علمي لمواقع كنت من السابقين لتوقيف ذلك في الكتابة

ولاحظ بأصناف كبير

الأقلام النسوية المغربية

تتوزع من ولوج عالم الرواية

يبنوا، تتقدم بجسارة وقوة

منفردة، إلى القصص

القصير، إلى الشعر

الشعر، فليس

في ذلك، ربما

أريد قول

لا قلا

لنساء نية

ليس

رقة السمتالة القارئ

حضانة - روض - ابتدائي - دهم في جميع اللغات والمستويات

الأهداف العامة للمعهد

الإسهام في بناء شخصية وطنية جديدة
بناء المتعلم بناءً متكاملاً ومتمكلاً يسهل الاندماج
في المحيط الاجتماعي
تعزيز الدور العلمي والثقافي للمعلم
تفتح المؤسسة الخاصة على الأوراق التلموز
المحلية والوطنية

منطلقاتنا

تكوين الجيل من مواطنين ذوي مستوى تربوي وتعليمي
يرفع من شأنهم للاضطرار في مجتمع التدرج الاجتماعي والفعال
المتطور من كل جانب هو أصل في مجتمعنا
والمتطور من كل جانب هو أصل في مجتمعنا
العمل باستمرار على تكوين جيل واحد تأهيل أطراف التربية
الإدارية وجميع العاملين والأهوان بالمعهد، لتقوم
بمهمتها على نحو فعال من الكفاءة والإبداع والإحسان

وسائلنا

التربوية

- برامج ومناهج مستجيب لمتطلبات العصر
- وتحافظ على خصوصياتنا
- اعتماد تعليم عصري ذو هوية وطنية وحضارية
- أنشطة تربوية ثقافية موازية وإزالية لفائدة التلاميذ
- عناية للتكوين والتثقيف والتوجيه والانفتاح على المحيط
- برامج تكوينية لفائدة الأطر قصد الارتقاء بالصلاحية
- التربية والتعليمية لتحقيق الجودة والتفوق للتميز والاعتماد
- لغات حية كفرنسية من السلك الأولي، والانجليزية من
- المستوى الرابع ابتدائي
- إشراك كل الفاعلين في عملياتنا التربوية
- برمجة - تنفيذ - تقييما - تقييما
- حراسة املة وموجهة

البشرية

الإطار الشامل (معلم - مربي - منشط)
أطر تربوية وإدارية متخصصة
طاقم مهني فاعل
أطر متخصصة في مجال التنشيط للهوايات والذاهم



البنوية

- تسعى نحو ملائمة أهداف المعهد مع البنية
- العامة تعمل المؤسسة على توفير:
- بنية وفق المواصفات الصحية
- والتربوية والتنظيمية والثقافية
- حجرات دراسية نموذجية
- مطعم مدرسي
- قاعة للمطويات
- قاعة المكتبة
- قاعة السينما والعروض
- مساحة للتعبير والإشراف
- لآل مدرسي مريح
- وسائل مريحة بصرية

معا البناء مشروع تربوي وتنمحي مجتمعي جاد ومخلص

المزيد من المعلومات الاتصال بالعنوان التالي:
40، مكر مولاي سليمان - طنجة (قرب مقاطعة الشرف السواني)
الهاتف / الفاكس: 0539 95 54 12

كلهنتي السطور وكلهنتها



د. عبد الكريم برشيد

أكون قاعلا ومؤسسا ومبدئا، وأكره أن أكون منفعلا ومتبعا ومعيدا لما قيل ولما كتب من قبل، وأفقد أن أكون حاطكاً بفكراري الخاصة، على أن أكون صائبا بفكر غيري.

يسعدني أن أقول لنا، وأن أسمعني للسامع، ويعزني أن أكتب أيضاً، وأن يفهمني القارئ، وإذا حدث ولم يفهموا، ولا أتمنى ذلك أبداً، واستعصى عليهم الفهم والإدراك، وذلك لسبب من الأسباب، أو لوجود عطب من الاعطاب في جهاز التفكيك، فأنني أقول ما يلي، تلك مشكلتهم بلا شك، وليست مشكلتي، فكل علي أن أؤسس الكتابة الحقيقية، وعلى الآخرين أن يؤسسوا القراءة الحقيقية، وقد يصعب فعل هذه القراءة أحياناً، وقد يصل إلى درجة الاستحالة، وذلك نتيجة لوجود عطب ما، دالتي أو موضوعي، كما قد يكون العطب في اللحظة التاريخية المسيية والمحرية والمؤدجة أكثر من اللازم، أو قد يكون في الأجواء الاجتماعية والسياسية الملتبسة والمضنية، والتي لا تساعد على الرؤية الواضحة، كما قد يكون في هذه المذعة الضعيفة والمجبونة التي يعيشها اليوم، والتي لا تساعد على الفهم والفهم، ولا تساعد على الوصول، ولا تساعد على رؤية الناس، ولا تبيد بشكل حقيقي، والتي تكتفي بعزلة المتدوين، وهل تكفي وحدهم للصواب؟ وهكذا كانت تلك الاحتمالية التي أسميتها وأسسيتها، أو عتلت تأسيسي، فعلى امتداد ثلث قرن من الزمن، كانت مجرد عنوان فقط، عنوان تكتفي به البعض عن قراءة الفكر والفكر، والأخلاقي والموسيقي الحقيقي.

وهي (حتم) كتاب من كتبي، والذي هو (كتابات على هامش البيانات) أقول الكلمة التالية (إنني أتوقف عن الكتابة في هذا الكتاب، وألقي بقلمي وورقي ومعداتي في لجة أخرى، وذلك بحثاً عن صفت أخرى بعيدة، صفت أشتاق إليها، وأسمى إليها مع أنني لا أعرفها، وإنني أتمنى أن يكون لها وجود حقيقي، وألا تكون مجرد وهم من لأهماء) إن الإحساس بالوصول يفتقني كثيراً، لذلك ارتعيت لنصي لي أكون مسافراً دائماً، وأن تكون غيبتني في الرحيل متعة للرحيل ولذته، وليس أي شيء آخر، تماماً كما يزعمني الإحساس للخادع بالشبع والارتواء، والإحساس بالامتلاء، والإحساس بالوصول، والإحساس بالعلم والفهم، والإحساس بالعلو والسمو، والإحساس بالعمى للكل والمطلق، إنني أعرف أن (التي هو الأجل ولا أكمل دائماً، وأن ما عند هذا الآتي، هو أغلى وأجمل وأكمل وأفضل مما هو في هذا الآتي، وذلك كان رهاني عليه، وحده، ولم يكن علي أي شيء آخر إنني بحاف أن أتهمهم لأن الهزيمة يمكن أن تدمرني، وخاف أن النصر أيضاً، لأن الانتصار يمكن أن يدمرني بالفقر، وجعل ما أتفده هو أن أكون محارباً ليدني في ساحة الوجود..

مهنتي الوجود في الكتابة، وجرقتي للكتابة في الوجود، وليس لي بيت ولا عنوان إلا في مملكة هذه الكتابة، و (لقد علمتني مهنتي ألا أبحث إلا في عين الشمس الحارقة، ولا أشرب إلا من عين الحياة الجارية والصافية، وألا أوجد إلا في عين الوجود السامية، وألا أحب إلا في عين الحياة المتفردة هذه حياً) هكذا تحدث ذلك الموطن المسرحي في ذلك الوطن الافتراضي، وفي تلك الاحتمالية المسرحية التي تحمل اسم (معاديات بهلوانية) والتي صدرت ضمن الجزء الأول من عمالي الكاملة، والتي — ما ريت بعد الآن — غير كاملة، والتي لا أتمنى أبداً أن تكتمل قريباً أو .. بعيداً..

وفي هذه الكتابة التي يكتبها دائماً، أو تكتبها، هناك سطور كثيرة جداً، بعد الحالات والمعاديات، وبعد الحركات والسكنات، وبعد الأفعال والانعطالات، وبعد المحسوسات والمنحنيات — سطور بعضها قليل بعض، أو حلف بعض، وبين هذه السطور المرسومة والظاهرة هناك سطور أخرى خفية، وأعتقد أن قراءة هذه السطور الظاهرة وحدها، تترك في صميمها وما فوقها وما تحتها وما خلفها وبها في صميمها بعضاً، لا يمكن أن تكون قراءة حقيقية أبداً، وربما — لأجل هذا — كنا في حاجة لأن نضع أن نقرأ ما بين السطور أيضاً.

وفي هذه الكتابة أيضاً معاني معاني صعبة ومعاني أخرى صعبة صعبة، وفيها جهر وهمس، وفيها خطابية وغشائية، وفيها نفس ملحمي وفخر درامي، وفيها فراغات كثيرة تحتاج لمن يملأها، وفيها احتياطات وجوبية وفكرية تحتاج لمن يقتسمها مع الكاتب، وفيها (كتب) جمالي وفيها يحتاج لمن يصده، وفيها تحركات كثيرة تحتاج لمن يصحبها، وفيها قبح مؤقت يحتاج لمن يجمله، وأعتقد أن القدر الأكبر من جمال الناس والأشياء موجود في العيون التي تراه، وموجود في القلوب التي تمشقها، ويخبر هذا العشق لا يتأسس في الوجود شيء إلا العدم.

وكما أقول دائماً، فإنني لا أدعي الفتح المبين، ولا أزعم أنني سوف أتكم بالكرامات، وما لدي اليوم إلا الكلمات، وهل هناك شيء أخطر من الكلمات؟ ولا شيء في جعبتي وحقيقتي إلا للكلمات والعبارات، أي تلك الجواهر الحارقة للذات والمحتركة للأبعاد والمساكنات، فأنا لست ساحراً، ولست فقيراً، ولست مهرباً، ولست مشعوراً، ولست رعيماً، ولست واعظاً، ولست متبناً، ولذلك، فإنني أقول لكم — وبخصوص هذه الكلمات والكتابات دائماً — الكلمة البسيطة والشفافة التالية، رجاء، لا تسألوني عن كانت صائبة أو كانت حاطنة هذه الكلمات، لأن تلك لا يهمني في شيء، وما يعنيني هو أن تكون صادقة.. نعم، صادقة وكفى، وسأسمي لأن أوصل هذه الكلمات إلى كل الناس، وأن أعزل في ترحالي الإبداعي والفكري على رفاة الألفاظ والكلمات وحدها، وأن أقول مع الدلائل، وأن أكتب مع الكلتين الكلمة

الصادقة التالية (الأفلام رسل الكرم) وأعتقد أن الأفلام للكتابة، لا يمكن أن تكون كذلك، إلا إذا كانت لها رسائلها وخطاباتها، وكانت موجهة إلى الناس وإلى الحقيقة والتاريخ، وكانت لها محمولاتها المعرفية والجمالية والأخلاقية أيضاً، وكانت لها أصنافها التي تحقق الفهم والتمتع والمواصلة، والذي — شخصي — لا يمكن أن انصو وجود رسول لا يحمل للناس رسالة، ولا يحمل لهم بشارة، ولا يحذرهم، ولا يلتهم بأجوبة للأسئلة الوجودية والاجتماعية والسياسية الحقيقية المعقدة.

وهي تلك للكتاب الذي صدرته منذ عشر سنوات، والذي أعطته اسم (المؤذون في ماطة) أؤكد على أن ما يقل للشعوب ليس هي الأزمت الاقتصادية أو المالية أو الاقتصادية العارضة والعبارة، ولكنها تلك الأزمت الوجودية والثقافية والوجدانية لأخرى، والتي هي الأكبر والأخطر، لأنها (تجعل الشعوب الحية تفقد حيويتها، وتفكر بالماضي الذي كان، وبالمستقبل الذي سوف يأتي، وتفقد لذة العيش وحلاوة الوجود، وأن تتسنى كيف تفكر، وكيف تسأل وتجييب، وكيف تطرق الأبواب الموصدة بعدد وبسائر، وكيف تمارس الصعب المشروع، وتحب بالتحدي وهبه، وكيف تبني وتهدم، وكيف تعاد للبناء والتأسيس، وكيف تحاور الآخرين وتجادلهم، وتقودهم وتستفيد منهم، وكيف يمكن أن تتمثل العصور — بذكره وإبدعه — من غير أن تفرض في ذاتها المبدعة، ومن غير أن تفرض على العالمية، وأن تطير إليها، وأن تحول القيص على مظهرها للهارية والمنطلة، وأن يتم ذلك بغير الفكر على الذات، وعلى هويتها وخصوصيتها، وعلى صحتها التي لا يمكن أن تتكرر مرتين).

إنني لا أعرف كيف أستعرض مسار حياتي، ولكن حياة أفكاري، والتي هي الأهم والأخطر، أعرف كيف أستعرض مساري، وأعرف كيف أعيد خطوط مسيرتها، ولتذكر كل محطاتها التي كلفتني كثيراً من الشقاء الجميل إنني أحب للفعل، ولا أحب رد الفعل، وأعشق أن

إشكالية الصورة

د. بوشنتي فرح ريد

0 مدخل علم

من البديهي القول بأن الصورة شكلت ولا زالت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان ونصيفة به فيما للتصديق. فهي تتكادح بين ما هو شخصي وما هو لفظي. فالصورة تجسد بشكل ما الآخر الذي يتجسد فيه أو من خلاله، سواء عبر المرأة أو عبر ضلته. كما كانت حاضرة من خلال شتى العلوم كالرياضيات والفيزياء والجبر والتنجيم وعلم الفلك والطب الخ.

ومن ثمة، قد أثرت الصورة اهتمام كثير من المذهب الدينية والانبساطية والعمالية والعلمية والموسميولوجية والسميولوجية. لقد تازج الفكر الديني بين التحرير والتخريب. فادّعى أن اليهودية والإسلام قد سنت المنع، على اعتبار أن عمية الإبداع شرك ومصادفة للحال، فمن للمسيحية تعذيب أن المسيح هو صورة الله - أي تجسيد له على الأرض. ومن هنا، لجأت الكنيسة إلى توظيف الصورة كوسيلة للتبرير برسالة الإنجيل وفحواه. أما اهتمام الفلسفة بالصورة فيعود إلى «أفلاطون» وإلى «أرسطو». ففي كتاب الجمهورية يتحدث «أفلاطون» عن ما سمى بأسطورة لكيف والتي تحول إلى التمثال سواء تعنى الأمر بالمبهم أو التفرقة في عالمنا المعاصر (1). وذلك راجع إلى كونه تشكل مصدر المعرفة والحقيقة إلى جانب الصورة والرسم والنحت الخ. أما «هيجل» فقد ربط الصورة بما سماه الجمال الفني (عكس الجمال الطبيعي) من جهة وبالبين والقصبة من جهة أخرى، لكونهم يزعمون نص الهدف وهو البحث عن الحقيقة، كل حسب أدواته: العقل (الفلسفة)، الحفيدة (الدين)، الوجدان (الفن) (2).

وقد ساهم «ريجيس دوبري» (3) في التعريف بمفهوم الصورة، ففي كتابه (موت وحياة الصورة) الصادر عام 1962، والذي يعتبر دراسة جد متقنصة لتاريخ هذا الإبداع الإنساني، ركز على إشكالية العين التي تشكل واسطة مهمة بين المشاهد والصورة، أي بين الإنسان والعالم الخارجي. وقد لجأ ريجيس دوبري إلى تقسيم التاريخ إلى ثلاثة محصيات كبرى، وهي على الشكل التالي.

1 مرحلة اللوغوسفير (La logosphère)
ويمتد رمب إلى وقت اكتشاف المطبعة، ويتميز هذا العصر بهيمنة العقلية العبيبة لدى الإنسان، حيث حاول أن يسيطر على خوفه من المجهول داخل الطبيعة عبر وسائط منبته بمتلب في اصدم وتمثيل والتي كانت تعكس جلي تصور الإنسان للموت والنشر.

2. مرحلة الغرافوسفير (La graphosphère)
يمتد هذا العصر رمب من اكتشاف المطبعة إلى ظهور التلفزة لمتعددة الأنوار. يهتم هذا العهد بالعلاقة المصورة بالتمثيل بالبر أي بمستهلاكه كعمل فني وقد تمكن الإنسان في هذه المرحلة من التخلص من التمثال العبيبة التي سادت خلال اللوغوسفير، وذلك بفضل تطور التقنية

3 مرحلة الفيديويسفير (La Vidéosphère)

يمكن تلخيص هذا العهد في كونه يركز على كل ما هو مرئي إلى درجة أصبحت فيه الصورة عمية بدعية دون مرجعية مادية وبسبب الصورة الافتراضية والتحويل الرقمي.

ومن هنا تعددت غايات للصورة التي تدخل ضمن الإبداع الفني وليس الطبيعي ضمن تغيير هيجل للتعبير بالصورة يتضمن غايات متعددة تتمثل في اللذة (أرسطو، بارت...)، التنسية والتعبير (أرسطو) (4)، الأخبار والمعرفة (علوم، ثقافة) (5). بيد أن هذا للميديوم يطرح إشكالات حقيقية ترتبط بطبيعته وبمكوناته. يكفي أن نشير هذا إلى ما يعرفه الصورة من مخاطر تكمن مثلاً في التشويه للحقيقة وذلك لأهداف سياسية أو إيديولوجية (5)، خصوصاً وأن عصر الفيديويسفير يعرف ثورة خطيرة في المجال البصري.

1. معنى الصورة

بشكل جد مقتضب، يمكن القول أن الصورة تعني في اللغة العربية هيئة الشيء وصفته. كما تعني التوهم لقولنا تصورنا للشيء أي توهمت الشيء فتصور لي. والتصورات تشير إلى التمثال والأصنام التي تحول إلى عبادة الأوثان. وتأتي كلمة صورة في النص القرآني بمعنى الحلق كما هو الحال بالعمية للآيات القرآنية التالية.

هو الذي خلفكم فاحس صوركم

في أحسن صورة ما شاء ربيكم

هو الذي يصور ما في الأرحام

هو الله الخالق المصور

أما داخل الثقافة العربية فالصورة أتت من كلمة (بماج) المستمدة من (بماجر) للوبائية (6) وترتبط بكلمة (يكون) (7) التي تعني للتشبيه والمحاكاة، التمثيل والتمثل. كما اقترحت بمصطلح (بودلوم = صورة بدون مادة) التي أتت إلى كلمة (بولون) و(ألبا) (8) المعترضة في الفكر الغربي بالأنثروبولوجي كعلم للأفكار أي للتفكير بالصورة.

ونظراً لما تكتسي الصورة من أهمية، فقد باب من الضروري لإضلاع على كل التعريفات المعهجة التي تمكن المتلقي من تفكيك هذا الميديوم للحظير وقد كان رولان بارت من بين أهم المفكرين الذين حصصوا الكثير من أعمالهم بهذه الظاهرة، بدءاً من (محاولات في النقد 1955) إلى (العمية النيرة، 1980) مروراً ب(إمبراطورية الرموز، 1973).

2. مقاربة الصورة لدى رولان بارت

إن المعاربة البارتيية للصورة قد مرت بثلاثة مراحل تميرب بثلاثة مرجعيات مختلفة وهي الموسميولوجية والسميولوجية والفيدمولوجية.

أ. مرحلة الموسميولوجية

لقد تميزت هذه المرحلة بالتأثير القوي لماركس وبريخت. فقد اعتبر بارت أن الصورة هي شكل من الأشكال التعبيرية للبورجوازية للصغيرة في الغرب والتي حاولت من خلالها أن ترقم دور المكوب التاريخي فيها، وذلك من خلال تقديم للصورة كشكل طبيعي وبديهي، يعارضة أخرى، لقد حاولت هذه البورجوازية الصغيرة أن تتعامل مع الصورة

في بعده التفريري والمباشر دون اللوح بالأبعاد الحفنية (أي الأيديولوجية) لمجموعة الصور التي كانت تعرف المجتمع الغربي آنذاك. ومن ثمة، كانت السميولوجية عبارة عن ضرور لتفكيك الصورة الشهيرة والصورة الشمسية والصورة الميمائية.

ب. مرحلة السميولوجية

لقد لعب «فريدياند شويسير» دوراً مهماً في بلورة هذا العلم الجديد، كما كان تأثير «ميتونف» واضحاً في هذه المرحلة. وخلافاً للأول، فإن بارت كان يلجأ على أن السميولوجيا جزء من علم شامل يسمى اللسانيات وليس العكس، ولذا هذه على موقفه، فقد فسر أن علامات المرور مثلاً (الأحمر والبرتقالي والاصفر) لا يمكن فهم معناها دون ترجمتها إلى كلام (أي تأويلها)، فأتى إلى هذه الخلاصة:

الأحمر = الأمر بالوقوف

البرتقالي = الأمر بالاستعداد

الاصفر = الأمر بالمرور

أما السميولوجية فيعرفها بارت بأنها دراسة الدلائل من منظومة ميمية في سياق مجتمعي الذي يحدد معناه (لبس، صورة، الخ) في حدود هذا المعبر، الاستعمال على الصورة بدءاً من الإشهار وبذلك من خلال مكوبين اثنين يتداخلان بينهما وهم.

1. المستوى التفريري

2. المستوى الإيحائي

ويتشكلان على الطريقة التالية

تفريز	دال	مدلول
إيحاء	شكل	مصموم

يجب للتفكير في الرسالة، على المستوى الأول، تكون مباشرة ويكون الفهم تلقائياً بمعنى آخر أن المتلقي لا يجهل نفسه في التعرف على المكوبات الصادرة بالصورة مثلاً أما على المستوى الثاني، فالمعنى يكون مصموم ويكوب المشهد مجبر على كشف عن ما هو خفي أي عن ما هو إيديولوجي وسنصرب أمثلة بهذه المعاربة عبر ثلاثة أنواع من الصور.

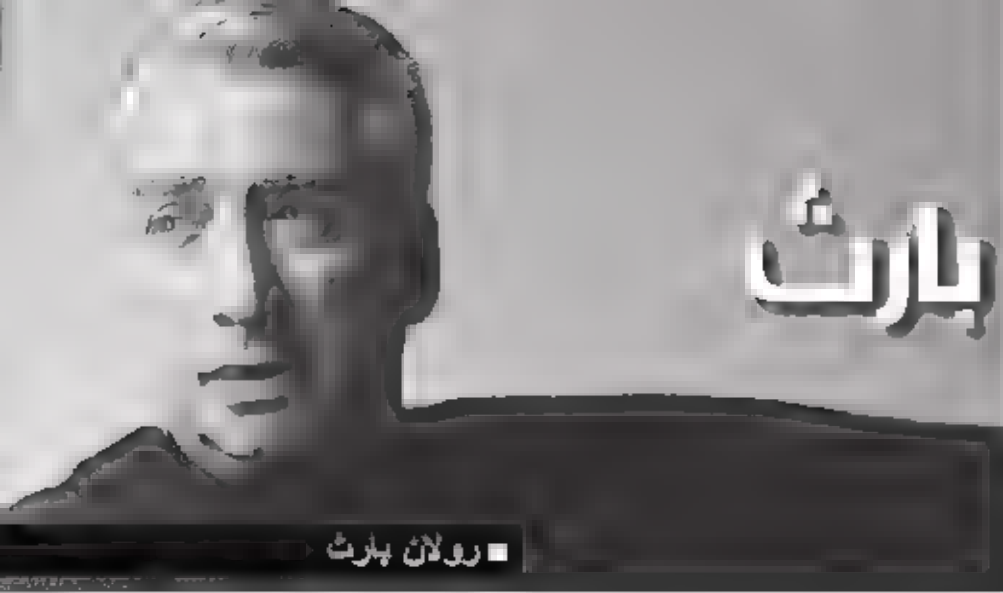
أولاً. الصورة الإخبارية

في دراسة لمنطق إشاري يقدم سنة وحصر (فيل لخصر، طمطم (حصراء))، يخلص بارت إلى فكرة مفادها أن المصق لا يخبر فقط عن طرفة الحصر المتواجدة بالسوق التجاري التي تشكل نوع من الإقناع قصد الاقتناء (المستوى التفريري)، ولكن أيضاً وخصوصاً أن هذا النوع يشكل خصوصية إيطالية (الطالالية عبر اللوين (الأحمر والاصفر).

ثانياً. الصورة الفوتوغرافية

شرت (باري هانتش)، وهي مجلة فرنسية، صورة يظهر فيها حفل ربيجي يرتدي بذلة عسكرية يحيي فيها العلم الفرنسي (مستوى تفريري)، وقد بين

عند رولان بارت



■ رولان بارت

بارث إن هذا الرنجمي يحيل صمغيا إلى جزء من إفريقيا التي ترصع بهيمة فرنسا والتي يشير إليها العلم الفرنسي. حتى هذا الميناء من جهة أخرى وضع بطور الفكر البارثي، سيخند هذان المكونين تسميات أخرى وهم (الستوديوم) و (البوكتوم) في كتاب (العلبة النيرة، 1980) يعرفهم بارت بهد الشكل

1 الستوديوم

هو ما يدركه المتلقي بالقوة كافيّة وغوّ معرفته وثقافته، أي ما يذهب إليه ويبحث عنه داخل العقل كأن مؤسّليا حتى هذا القدر أو ذلك، ويعني بشكل عام (المواظبة على شيء ولاجتهاد فيه والاندماج والميل نحو شخص ما وبوع من التركيز النفسي العمق والمنسرج بكل تأكيد، نكن بدور تحديد)

2 البوكتوم

(إنه هو الذي يطلّز من المشهد كسهم ويأتي ليحترقني) ويحيل الكلمة إلى نوع من الجرح وإلى فكرة التضييق به الوحرة والظنبة والاطحة الصغيرة التي تأتي بتفريق الستوديوم هذا ما يس عنه هذا المثل الذي

يقول بارت

(أه هي عائلة رنحية أمريكية صورها في درزي سنة 1923، الستوديوم فيها واضح؛ هتم وأنا معنصب كذات ثقافية صالحة، بما تقوله الصورة (إنها صورة جيدة) لأنها تعبر عن الاحترسية، والعائلة والمحافظة، والتربي بري، الأخد والأعياد، وعن جهد في الترفي للمجتمعي قصد التحلي بصفت الرجل الأبيض (جهد مؤثر بقدر ما هو سدج) تهمي للفرجة ولا (تحري) ما يحرمي (....) هو الحرام للحرص بالاشت (أو البت) () معناه،

بين بارت أن الزنجي يحيل

ضهنيا إلى إفريقيا التي

ترصخ لهيمنة فرنسا

والتي يشير إليها

العلم الفرنسي داخل

هذا السياق

المتنبكين حلب جهرة، كتميدة، ولا سيف حداد، سو السبور (لما يوتر في ري عيق على عليه الرمن؟ أعني: إلى أي تاريخ يعيسى؟ هذا السمان يحرك في تعطف شديد يكاد يكون حذاك.) (9)

ثلاثا للصورة السينمائية

يعبر بارت دأخ الصورة السينمائية بين ثلاثة

مستويات وهي

1 للمستوى الإخباري

يتضمن جميع المعلومات التي يمنحها السيكور والماليس والشخصيات وعلاقتهم ويعرف بمسوى التواصل الذي يحل ضمن إطار السميوعيف

2 المستوى الرمزي

هو مجموع الحالات الرمزية لشيء ما هكذا يحيل الذهب في صورة (لغة) من (فيلس الزهيب) لأرستشائين إلى الثراء والقوة ويسمى بمستوى المعنى

3 مستوى Significance

ويعتبر من أصعب هذه المستويات لكونه معاد مصبرا ويشكل ظلية الأساسية لبثورة مفهوم البوكتوم، وتخصص لفيلم أرستشائين لهذه المعنوية فقد ظل بارت يبحث في هذه الأفلام عن حركات دقيقة (معنى غير مباشر) تشكل تمظهرات الثورة (معنى مباشر) كما هو الحال بالنسبة (لنحط للعمق) (مترعه بومكين)

ج المرحلة الفيلسوفولوجية

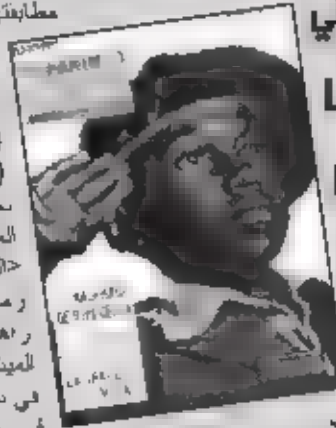
1 للصورة بين الظاهر والواقع

تعتبر الفيلسوفولوجيا علم الظاهر أو دراسة الكائن عبر تمظهراته أو تجنّياته، أي أنه بالإمكان إدراك كائن ما (شخص أو شيء، حيوان) عبر ما يتكلمه من أعر حارجية

لقد عبر بارت عن كل هتة لما يسميه (بالأنالوجي) (10) وكل ما يدور في فكه، نكن همامه بالصورة يتبني على ساس أنه تطرح معوقات غريبة جد لقد ادرك أن الصورة لا تدخل في إطار

مطابقتها للموضوع كما ذهب إلى ذلك بيبيرس حيثما تحدث عن علاقة الدال بالمدون داخل لأيقونة (مائل) والميشر (السيبي) والرمر (الثقافة) (11) فالصورة الفيلسوفولوجية نحيل على مستوى الرمن، المصني «العائبة» والحاصر «الرهر» فظاهر الصورة هو رماتها كشيء ولي ولم يصبح راء، بمعنى آخر إنها تجمع بين الموت والحي وبين الحيال والواقع في نفس الآن

في هذا الصدد يجيب للتأكيد أن لجر 2 الثاني في (الغرفة النيرة) محصص كله لصورة أم بارت التي توفيت عام 1978، لقد كان بارت يتدهش دائما لكون هذا الكائن الغريب يمكن لأه الموت من الاستمرار في الحياة رمزي إلى على مستوى الرمن أو على مستوى المكان الصوري (لورقي)، إن الصورة نقل من أجل أن



نجد الكتاب وقد تكون الصورة أكثر تعقيد حين تقدم لنا ثلاثة أزمنة في نفس الوقت كما هو الشأن بالنسبة لصورة التقطها أحد المصورين لمدينة الحويل المعنوية والتي يحيل رمن المصيح ورمو العصور ورمو المشاهد إلى سرجة الحط بيبهم

2 للصورة والإطار

يجب الإشارة أن لإطار يحيل رموي إلى التابوت أي إلى الموت ويؤكد بارت أن هذا الأخير يدخل في علاقة مع ما يسمى «خارج الإطار» كما تصوره جان روبور (12). كما هو الحال بالنسبة للمينما يمكن بصورة أن يحيل المشهد إلى ما يقع خارج لإطار ما على مستوى الفصاء أو على مستوى الرمن كما هو الشأن بالنسبة بهذه الصورة.

3 من أجل الختم

من خلال هذه الملاحظات المعنوية التي تستحق المزيد من الدراسة والتعميق، يتبين أن رولان بارت قد هتم ليم اهتمامه بالصورة خصوصا وأنه في المرحلة الأخيرة متربط بهب لأيقونة به هيم بهمية كالمدة والمتعة ويهد يكون قد مدهم في منهجية علمية يمكن المتلقي من فكك للصورة في رمن لمصيح للترتيب ولأغو، لصيدين به يعبرك وينسج حول الإتصال والمجتمع

هوامش

- 1 هذا ما نشر إليه جني بودويل في العديد من كتاباته، نكر متها مثلا (عس الأخوا) De la séduction راجع أيضا للكتاب الأخير لمينيف رلكنسكي (الموت داخل العين) La Mort dans l'oeil
- 2 راجع هيجو: (الاستيقاظ)، مجلد 2
- 3 من بين مؤلفاته (الفلسفة للثقافة في فرنسا) 984، (روس في لينتودوجي فائمة) 989، (ثيرة الشاتة) 1993 (العين للساحة) 1994
- 4 راجع (رستور) (للشعرية)
- 5 هذا ما حدث لأمريكي كن قد وضع نفسه للاختناجات والذي رفض يدعوى أن حجة قد نشرت له صورة مفهركة وهو يصالح رجلا ذو أنماء شويجي
- 6 «image» و «imago»
- 7 «l'icône»
- 8 «eideion» «eidolon» «idol»
- 9 رولان بارت (العلبة النيرة) ترجمه لريز قري ومراجعة محمد بكري، مطبعة دار ديكلي لنشر، مراكش 1988
- 10 «Analogie»
- 11 «l'icône indice symbole»
- 12 راجع الجدال الذي أقيم حول تصور جني رولان و تصور «الفريد هتشكك» في مجال فسيما وبين «لادري بلز» و «أرستشين»

في معنى بعض سمات النص المفتوح، «تراها زعفران» نهودجا.



د. محمد المحمدي

الغني الأساسي، ومن احتار، من جهة أخرى، التعبير في النوع الروائي، توجب عليه «احترام» داله الأكبر، المتمثل في السرد قد يحصى أن تعبير طرائق هذا الدال، وأن تتبدى صيغه التلقائية، وأن

يتحول للتعبير السردى من الدخول إلى الحرح، أو إلى درجة الصفر، كما حدث في أعمال آل روب غرييه، وصنع الله إبراهيم، وقد بحث أيضا أن يتداخل الشعر والرواية، كم هو جلي فيم يسميه طادبي بـ «المحكي الشعري غير أن هذا لا يبرر إسقاط «الاحتلاف التعبيري» بينهم فم يميز بينهم - كم يلاحظ هو أنه «في الوقت الذي نجد جمل فلويزر القصيرة مسبوقة ومخلوطة بجمل أخرى موقعة R Scholes بشكل مغاير، نجد في الشعر القطعة موقعة بطريقه موحدة» «4».

بهذه المعنى، يوجه النص للمفوح منذ البداية محفل الفرة نحو نص غير مألوف، تتناسل في بيته سواد أدبية مختلفة، وتولد فيه سمط خطابية متعدي بكلمة واحدة، يوجهها صوب النص المركب الذي تنقصر فيه علامات التعبير، وتنتصر فيه الأضداد.

بمطلق تعبير خصوصيات النص المفتوح إن من لإقرار بإفاق الانتظار التي يؤسسها كل محفل نصي على حدة عبر الاستناد إلى طرائق تقطع. فهذا الميثاق القرآني هو القائد على التحول من التصنيف الأحادي القائم على «الصنف» إلى التصنيف المتعدد القائم على «الهيئة النوعية».

1/1- للنص المفتوح بين الصوري والروائي: تقوم شعرية التحليل على أساس علاقة، حمالية بين عالم التجربة وعالم النص وهي علاقة لا يمكن لإحاطة بها إلا برصد «نحو لأشكال الأدبية»، وتحديد مظهرها وتجلياتها

بـ «اللوعي»، واللعب، والاستيهام. تصوير الذات في النص المفتوح نوات متعددة متجانسة حينا، ومتصارعة حينا آخر تحيل على دعاء ومعارفات يجبر هذا التوليف بين الذات المستظية والبدء النصي «الربيعي» القارئ على تعديل مفاتيح الولوج إلى النص يعرف شارل بوفور الرجل بالأسلوب «2»، ومن ثم، يربط نبوغ الرجل وأصاليته الإبداعية بالأسلوب. تكمن قيمة هذا التعريف في كونه يحص على الأسلوب والشكل سمات لايسولوجية هذه ليست مجرد مصامين، وإنما تحففات نصية تحمل إيديولوجيتها في أشكال التقطيع، وفي أنماط التقصير، وفي طرائق التنظيم.

ولذا، عندما يحتفي النص المفتوح بـ «البوليفية»، لا يضيق من جهل مسبق بتوثيق وخصوصيات الأنواع الأدبية بل يستوعب، ويصهرها في الجاز تلك الكتاب الجامع الذي حلم به المتصورة قديم.

لا بطمح كتاب «الوصايا في عشق النماء» لأحمد الشهوي مثلا لأن يكون شعرا أو نثرا، وإنما كتاب يتسع ل: «لعولمه ولزاده وهو جسمه وجوده على الورق» «3».

على هذا الأساس، فإن ميثاق القراءة جبر بالاعتبار لأنه يوجه محفل الإنتاج والتلقي

قد يجوز للشاعر الموهوب والمهووس بالصناعة.. أن يبتكر، طبقا لحساسيته الفنية الجديدة، إيقاعات مغايرة

صوب أسس ومعبر فنية وجمالية لا يجوز تحطيمها فمن احتار التعبير في نوع الشعر لا يمكنه أعمال خصوصيته الفنية الثابتة، أو داله الأكبر بتعبير هنري ميشوبيك، والذي ينجلي في الإبداع، قد يجوز للشاعر الموهوب والمهووس بالصناعة، وبالبحث عن بدائل أسلوبية مختلفة، وبالتعمد على انماط الإبداع المأذنة، أن يبتكر طبقا لحساسيته الفنية الجديدة- يفاعات معاصرة، قد تكون ذات شحنة دحجية، أودات متواريات صوتية متفحلة مع «اليمن» أو الإخراج الطباعي، لكن لا يذهب به غوائله التجريبي إلى حد إسقاط المسكون الإبداعي من الشعر، فمن يجني من وراء ذلك سوى تجريد الشعر من عتصره

1/0- بين النص والنوع:

ما للعلاقة التي تربط النص بالنوع لأنبي؟ وأيهما أسبق النص أم النوع؟ هل النوع الأدبي جوهر أم قالب، ومحض قالب يكيف وصعية التحبير وفق مقصدياته الفنية؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، لا مندصر لد من التمييز بين مسطورين للكثبة الأدبية الأول معياري يستند إلى «التقليد» الذي يشيء النص، والثاني «تجريبي» يرى النص قاعدية «نفساكية» تتجاوز المنهج وتستشرك تعبير افاق التوقع

إن إزاء ثنائية جنية تصور ينظر إلى النوع الأدبي بوصفه بناء قلاب ثابتا يحيل على السمات النوعية للمهينة التي ينبغي «صونها»، ونصور لحر يبع من «التجريب»، والرغبة في المعاصرة، وإرثيد للمجهول، والمرد على التصيغات الجذرة

إلى الصفة النوعية، بالمعنى الأخير، ذات صفة بتدولية النص وإنتاجه معه، لا تحيل على التراكبات والتقاليد الفنية والجمالية فحسب، بل تفتح أيضا أفق توقع مفتوح على التداع بين التاريخ لأنبي السابق واللاحق

تفترح كان هامير غربية استيعاب هذا التداع بتعبير «التحيلي» عن «التحيلي»، أي تحديد الصمة «الإبداعية» التي تؤثر على خصوصية «التلقط» وصلاته بالمعكم

وبالخيال وبالمرجع فإذا كانت «لأن» في الشعر العناني مثل كم نرى هامير غر «1» تقوم على مدس واقعي من حلال المطابقة بين صوت المعكم في النص، وصوت المؤلف الواقعي، فهل يجوز تعميم هذا على النصوص السردية التي تلجأ إلى

الفاعلية للشعرية؟ وهل التوسل يمكن التراكبات «للتحليل الروائي» قائد بصورده على موضوعة «للتعاقد القرآني» صمن ميثاق النوع الروائي الصروف؟ وهل نصمين النص بمقاطع من السيرة الذاتية يعد محاسبا حاسما على إراجعه صمن خطاب «الحقيقة» المحصنة؟

تقتضي لإجابة على هذه التساؤلات الوقوف على أنماط شتعال النص المفتوح، وتعيين أشكال تحفها، والكشف عن خصوصيات تقطع يرفض النص المفتوح «اللقاء اللوعي» و«الحدود الفاصلة»، أي يستند على تصور فني يقول بـ «الهيئة للعبارة لألنوع»، حيث تعنتي الكتابة بالمتعدد والحوار، وتتوطد صلة التحبير



■ ماريو فارغاس يوسا

رغباته وأمانته الحاضرة، فإذا كانت الأنا / المارد والذات المبرودة متحدثين في نفس الهوية «المولود»، فإنهم منفصلتان بفارق جذري؛ فليست لهذين المحظين نفس الوصية المكانية ولا نفس التجربة الخاصة. (12)» يدخل تحيين «الذاكرة» إن في صلب «التحليل» لأنه يقوم على مبادئ «الانكفاء» و«الإقصاء»، انتقاء وقائع معينة تسقط المؤلف في موقفه من الوجود، وإقصاء لوقائع أخرى لا تقي بعض العرص. وعليه، لا ينبغي أحد مشهد مصرع ابن حالة السرد «وطوط» من مطلق تطابقه مع الواقعة المرجعية فحسب، بل يتعين أيضا استيعابها في ضوء المادة التحليلية التي امتزجت بها، وفي ضوء موقف المؤلف الفلسفي من إشكاليته «الموت» و«القدر».

2.1 النص المفتوح بين الدرامية والمشهدية

ما المقصود بـ «الدرامية» والمشهدية؟ وما الدور الذي تصطنع به كل واحدة على عدة؟ يميز بيرسي لوبوك في كتابه «صناعة الرواية» بين العرص «الدرامي» والعرص «المشهدية» فيقول: (في الأسلوب الدرامي تكون الفكرة غير محتاجة إلى من يرويها، للشخص تطرح آراءها على مجيئها ولا تحتاج لأي حد يقف وراءها، ويطلق التفسيرات حيث يعطي الفعل على الدوافع) (13)»

أما العرص «المشهدية» التصويرية، فيرى لوبوك أن الروائي يستحسن فيه معرفته الواسعة، حيث يحرص (في أذهان شخصه) تفسير أفعاله (14)» نستشف من هذا التعبير الذي يقدمه لوبوك أن «الدرامية» تتحقق من خلال الحركة، بينما «المشهدية» تتجلى عبر الوصف. فكيف يجسد النص المفتوح التفاعل بينهما؟

أول ملاحظة ينبغي الإشارة إليها تتعلق بمستويين متشابهين ومتكاملين في آن واحد، المستوى الأول يتصل بالقضاء الذي يشغله كل

يتمجج المكور التحليلي في ثواب التعبير عن الذات وصيوتها المعينة إلى (مسد للفرع بين الواقع والرغبة) (8)»، حيث يصبح التحليل واللعب الفني بمنطق محارب يحول الرغبة الممتنمة إلى حفيظة تسكن روح المارد.

يصنع النص المفتوح القارئ أمام ميثاق نوعي مزدوج لأنه لا يعيد إنتاج السمات النوعية للرأسخ في التصنيف التقليدي، بل يدمج التحليل الروائي في الوقائع العنصرية «الأنثروبولوجية»، مسبغا على خطاب «الحقيقة» مساحة «الخيال»

والسؤال هنا: ما الوسائط الفنية التي اتحدت أنوار الحراط في شحن المكور السيري بحصائص الخيال، وفي تلوين هذا الأخير بأبعاد المرجعي؟

للإجابة على هذا السؤال، لابد من تحديد «من يحكي في النص؟» وبالتالي، لإجابة على بعض الأسئلة الفرعية، من قبيل: هل العين التي تنقل أحداث المحكي هي عين الصعل في برامتها واندماستها؟ أم أنها عين الراشد/الكهل الذي حبر الحياة والعز؟ أم أنها عين مركبة «توليفية» تجمعهما معا في صورة إدراكية واحدة؟ كيف يعدد بدء الذاكرة، ورسم الهوية بين زمان وقوع الأحداث وزمان سردها؟

في «ترايبا رعر» تدخل بين صميمي (المتكلم/الغائب)، حيث يجري للحكي تارة بصميم «الأنا» وتارة أخرى بصميم «الهو» يمثل بهذا التدخل بما يلي (الطفل يحس جسمه يتقطع فجأة في الليل في غرفة النوم الدافئة المغلقة، ويجد أنه على سرير عال تقوى بالأعشنة، يسريره وبعد أن صرخته الحياة واحبطته، ولانت له بصدا، وأمتعه بعمق، مثل كل البشر، ظل يرى المشهد بق كانه حيث بالأمس، كانه يحدث الآن... ودخلت الجامعة لأدرس الهندسة لأن أبي كان يريد أن يراني مهندسا وبناء عظيمًا، ولكنه في ثلثي سنة لي في الجامعة مات ولم يفرح كليله بي...) (9)»

بطرد انتقال الحكي بين الصميين كثيرا (الفصل 7، ص: 127 إلى 137، ومن 143 إلى 150، الفصل 9 ص: 179 إلى 183).

يعرض هذا التوزيع «الصمائي» على محفل القراءة الانتباه إلى «المبة» التي توهم بتطابق محكي الزمان المرجعي ومحكي زمان الكتابة، بين «أنا التاريخية»، و«الأنا المحيطة»، بين (ذات المخطوط وذات التلغظ) (10)»

إنها المبة التي تصغي سمة الانفتاح على النص، حيث يتقوى مبدأ الوحدة الميتافيزيقية للذات، ليحل محلها مبدأ آخر هو مبدأ التعدد والاختلاف، ولم يبدأ التناقض والصراع (11)» بين «الأنا الأعلى» و«الهو» و«الأنا»، وتمسحه، من جهة أخرى، «البوليغونية» التي تتجلى في التآرجح بين «الوهم» و«الواقع» و«الحقيقة» و«الخيال».

ولعل هذا ما يدفع القارئ إلى «تنسيب» كل ما صاغته «الذات» حول ذاتها من أحكام واستيهامات، مواء على مستوى «المستأهل حكاية» أو على مستوى «المتدبر حكاية» ومردد «التنسيب» قائم على أساس رغبة المؤلف في (تلوين ذاكرته ومصفيه بالوان

اليدائية) (5)».

ولعل ما يسوع الاستناد على هذا «النحو» هو أنه يتيح لقارئ لنوات إجرائية تمكنه من إقامة تصور استدلال حول التحقيقات النصية التي يجرها الكاتب على خلاف منظورهم المعهومي الكتابية والتلفي

وإذا ما سعينا إلى إقامة تصنيف لهذه التحقيقات النصية بمقتضى هذا النحو الذي يقترحه شور، فإننا سنحصل على الحطاسة التالية

* عالم التحيين أفضل من التجربة

الرومانس

* عالم التحيين أسوأ من التجربة

عالم التحيين معادل ومساوي لعالم التجربة

الهدء

عالم التحيين معادل ومساوي لعالم التجربة

الواقعة

فإلى أي عالم ينسب النص المفتوح؟ يميز نص «ترايبا رعر» في مرحلة أولى في أفق التقاطع بين عالم التجربة وعالم التخييل من خلال الاستمادة الثورية لوقائع المعيش اليومية والثقافي والأنثروبولوجي، والتركيز على الحياة «الحميمية» للشخصية المتغلطة. وفي مرحلة ثانية، يجر وراء «التحليل الروائي» من خلال إعلان ميثاق نوعي يباعد بين المارد/الشخصية الورقية، وبين المؤلف المرجعي، حيث لا يعدو الأول أن يكون باظما للنص وزييل بين مكوناته وفكراته ومالك نفسه الخاص.

لكن، إذا كان ميثاق القراءة يعدد قرية نصية «مستدلالية» تحدد نوع النص (رواية سيرة ذاتية)، فإن هذا لا يعتبر دريعة مطلقة لنفي «التحليل» عن السيرة الذاتية، أول لتجريد البعد المرجعي/الواقعي من التحليل الروائي ولعل هذا ما يجعل المستوى الثالث من العلاقة بين عالم التجربة وعالم التحليل غير صالح في مقارنة نص «ترايبا رعر» بنظرا للتفاوت الحاصل بين عالم التجربة الذي يقوم على الحبة، وبين اختيارات اللغة الأدبية التي تتأسس على الرغبة وعلى الحلم وعلى التحير.

ومن ثمة، تكون تصنيفات فيليب لوجون (6)» غير ناجعة لإقامة مساحة للنص المفتوح، لأن المارد فيه لا تحكمه فقط الدفعة السيرية -مع أنها جليلة في النص بل يفتح حكيه على التحيين الذي يستهيم للوقائع ويبدل مبدأ الواقع بمبدأ الرغبة

إن الميثاق الذي يراهن عليه نص «ترايبا رعر» مركب يتجاوز فيه خطاب «الحقيقة» وخطاب «الخيال» في بدء تلغظي يمدد سماعة الهوية الجسمانية (البسطية) عن طريق إسفاء سمة ما ينبغي أن يكون على ما كان فعلا

لنقرأ هذا المقطع (وفي عتمة آخر العمر التي استصاعت هجاء بالحطب الراهر القايض للعصيح كنت أعرف أنني أعتق أيضا وهبة وأنتم عجيبة أوتشت. وكانت هناك في رجل سونة جسد، الحصب. جسمه المعبور الحنور، وكان شعرها القصير الحش حب تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها يدرايين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحرية بتقطر مني دم لز (7)».

جني هذا أنا إزاء تلغظ نصي مركب/مفتوح، حيث

عرض على حدة في جغرافيا النص المستوى الثاني هي يقترن، لأجزاء النصي الذي اعتمد المؤلف في تشكيل ودرج وتنظيم طرق العود.

فيحصول المستوى الأول، ترى أن مساحات العرض غير متكافئة، بل إن دوار، مال في كثير من الأحيان إلى تغليب الطابع التصويري على حساب الطابع الدرامي. ترى ذلك جليا في استدعاء المؤلف لمارتين يصفان ويتأملان ويتجاسر الإحساس بـ «المشهدية» أكثر من حنفيهما للفن للدرامي.

بورد هنا بعض النماذج -ثلاثين لا الحصر- (وكن صغرها المحبوك للمستدير مستند، إلى المائدة متكور في داخل المكان الخفيف الذي يكشف عن قميص داخلي أسود له شريط من الدانتيل بلم الصدر الذي يبدو حسما ومتحفظ وبكر وفيه تأكيد خفيف للمرأة لانش) الفصل 2، ص 37 (وكانت سي تليس مستندة السمني اللون من غير ملاءة، ونصع قبعة صغيرة من القماش «البيج» الفاتح وعليه عقود صغيرة، مرتب يمكن، من حبوب الكزير الاصطناعية ورهور قائمة للحمرة على أخصان رفيعة جدا خصراء، مشبوكة كلها بالقبعة يدبوس في غيبة الدقة). الفصل 2، ص 29. (وكانت هذه العرفة صعبة قليلا، محصورة، نافذتها الوحيدة يسدها الدواليب الجديدة بأية الوحيد الذي تشغل واجهته كلها مرآة عريضة تردد صورة السريو وعليه المعروض السائل الأحمر الداكن اللامع...) الفصل 8، ص 159.

يسجمع السارد هنا تجربة حياتية، ويصوغ مشهدا لها، ويعرضه على القارئ مجسدا ما يدعو لوبوك (انعكاس التجربة) «16». ولعل هذا ما يصفي على النص سمة «المشهدية» التي تثر على تجربة إنسانية لا تحصى رمانها للأكره الكرونولوجي الحتمي، بل تجعله متو شج مع الإيقاع الدخلي للذات الذي يتدخل فيه الواقع والمخيال، الحقيقة والوهم، الوعي واللاوعي.

أما المستوى الثاني، فتجلى «الدرامية» من خلال (في مسرحية صورة لتجربة شخص ما) «16»، حيث يتم خلق حوار بين الذات والآخر، والأحداث والأشخاص من جهة، وتأكيد المسافة بين القارئ بالسرد ومحولات سرده من جهة أخرى. لنقرأ هذه النماذج: (...) وتنتهي زيارته اليومية لنا بأن نقبل إحداهما الأخرى، وكنت أستعرب قليلا لأنهما يضعان الحد على الحد وتمصصان بالشفتين تصمانهما على شكل التقبيل تمام لكنها ليست قبلة بالفعل). الفصل 1، ص 10.

(وكانت أتعجب، عندما سارت أمامي ونحوي ندخل البيت، من أن عجبرتها منورة وملوكة وليس لها جانبين مشقوقين، بل هي كتلة واحدة مكررة. وكانت كبيرة السن وهي تقول إن عدها ثلاثين سنة، وإنما عصمت يا حرام...) الفصل 2، ص 30 (وهي مرة نسيت أن أقف باب الحمام ورأيت وانفتح الباب فجأة وعندما استدرت مفروعا رأيتها تسدل فستانها على فحديها للمكثرتين السراويلين، بدون اهتمام وصحكت بصوت عال وهي تصفق بيدها

وعياها مرححس لامعتان: فيه وشفت الحمامة) الفصل 9، ص 190.

لتحقق الدرامية من خلال إنتاج صقل تلغطي يشفي للذات إلى ذات مرجعية وذات متحيلة تعيد صياغة الواقع من منظور سحر. في هذه الدرامية، نكتشف كيف تتصاعف ألفة التحليل، وكيف يدب الإبداع في ثنائيا الوصف الثابت، بمعنى آخر، يجلي البعد الدرامي من خلال ردم الهوية بين ميد الواقع ومبدأ الرغبة، حيث تتداح الحدود بين الوعي واللاوعي.

ولعل هذا ما يصفي على «تراثها زعفران» الانفتاح والتبرير عن السيرة الذاتية التقليدية/ الاعترافية Confessions التي تجعل من الصداق بين «التلفظ»، وما هو متحصل في عالم التجربة مبدأها الأعلى. بل إن الدرامية تدلف بالنص إلى رحاب «هي الذكرة»، حيث الأساسي ليس هو القول، وإنما النصيحة بما لا يقال كما بين مارسيل بروس «17». هكذا،

يكون وراء نصي يسرح لإحساس والعكر والرغبة في بنية شبيهة بـ «الأسطورة الحثي Le mythe d'androgynie» حيث للتدخل بين سوات متعددة ذات الصلة وهي تكشف أسرار الجسد والعار الموت، وتعرف على غابة الغدة، وتتعلم طغوس التنكب ذات الشاب وهي تقنح معتزك الحياة ذات الكهل وهي تمتدح وتروب، إنه التفاعل الذي يحقق «الشوة» التي تقضي إلى مسرحية الذات.

إن للوجود خارج للذات، وحلق مسافة بين «المرجعي» و«المحتل» هو ماينتج هذه الشوة

بهذا المعنى، نفوس «الدرامية» الوحدة الميتافيزيقية للأندروجنيتها على للتشطي، ويصبح المرجعي ثانويا، وليس محندا حاسما في توجيه محقق القراءة

وعليه، لا ينبغي فهم «الدرامية» بوصفها ركعا قابلا للعرض، بل نراها ذهنية تستدعي الحس الحيالي وليس الحس البصري يتنامى هذا المقطع («وفال سي المصوراتي إن أنطرفي غير الكاميرا الكبيرة المعدنية للمحبة التي كانت تومص في الأنوار القوية، وكنت مستقرا في فراغ الهواء العالي وأما، وأحسنت نفسي بعيدا عن الأرض، ولم أكن بحسني الموهوب ولم أكن أحاف الموت، وكنت أرى البيت التي تمسك وهي تطير لا تصل أبدا إلى تكعية للعب الكثة الشرومة تحتها). الفصل 9، ص 198.

إن أي ركج، مهما بلغت درجة اتساعه، ومهما اشتدت موهبة مخرجه، لا يستطيع احتواء هذا التشابك بين الأزمنة والأشخاص والأحداث لعباب للتطابق بين الفضاء الزكحي ومتحيز الحكاية الموصوفة. ومن هنا ما يعرف «تراثها زعفران» مما تدعو Jacqueline Vieu nathan «فرجات الذهب» التي لا تتحقق عن طريق الحوار الدرامي، بل عبر الباروديا تحلق الباروديا «تبعدها» بين الحدث في التبريح، وبين الحدث وهو مسرح في اللغة (حدث انتحار الفتاة عند المصوراتي/حدث مصرع وطوط تحت عجالات الترميم).

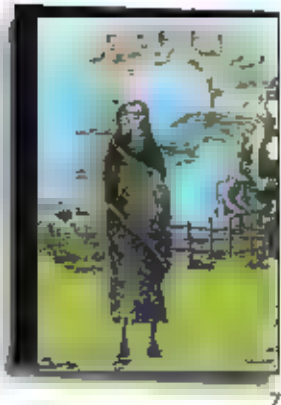
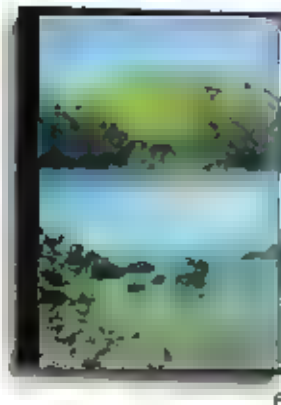
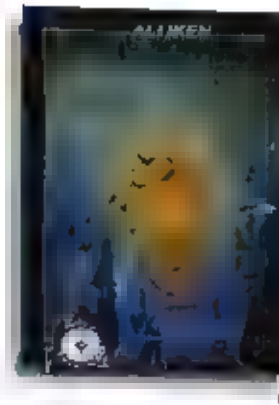
عود على بدء:

في النص المفتوح تتعالق النصوص، وتتدخل الأنواع، وتتشابك للفنون، يسبح هذا التفاعل على النص سمة المصاعفة، ويرسم، في الوقت ذاته، معيار، «تحليل» يعدل عن مدهيم الصفاء والنقاء النوعين، ويتصل اتصالا وطيدا بالأفق النوعي للمتعدد (Un genre pro fique) تتداح في بونقته الحدود بين لأنواع الأدبية المختلفة. يسمى النص ككتابة بالمعنى الشامل، لا نروم التصنيف أو النمذجة في قولب ثلثية، بل تتوحى «الهجنة» وخلق لأشباح بين مختلف صيغ التعبير.

النص المفتوح ليس دعوة للعوضى إن، وليس نداء لاعتقال خصوصيات الأنواع الأدبية، وإنما هو طموح وصبوة نحو رغبة دقيقة في الإنسان المبدع لأجل ما دعاه «م بلا نشو» «18» «Le vre à venir»، الذي يلم للصيغ والأساليب والأشكال والأنواع في تلفظ في واحد.

المحرفي

- 1 K. Hamburger Logique des genres littéraires. Ed Seuil Paris, 1986, p. 208
- 2 ج. بوجور مقال في لاسلوب، مجلة فصول المجلد 3، أبريل / مايو / يونيو، 1985، ص 204
- 3 -محمد الشهاوي لم يعد هناك نداء عرق في الكتابة، مجلة دبي الثقافية، العدد 48، مايو 2009، ص 113
- 4 R Scholes Les modes de la fiction. in Théorie des genres Collectif, ed seuil, 1986, p. 77
- 5 Ibid. p. 81
- 6 هيبب بوجور السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عموحي، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء/بيروت، 1994، ص 14-15-16
- 7 دوار الخراط ثريها زعفران، دار لآداب، الطبعة 2، السنة 1991، ص 22.
- 8 ماريويار غنيس يوسف ترجمة شكري ليكري، العلم الثقافي السنة 1997 25 ص 11
- 9 «زيف زعفران» ص 84 83
- 10 E Benveniste Problèmes de linguistique générale. Ed Gallimard, Coll. tel, Paris 1966 p. 261
- 11 يحصرنا في هذا السياق قول الشاعر الفرنسي لاريفر رامبو «لنا/لخر»، حيث الصراع بين Le sur/ moi Le moi, Le ça
- 12 رشيد بنجدو كتابة النصي بالمصراع علامات في اللغة، المجلد 6، الجزء 23، مارس 1997، ص 265
- 13 بيرسي لويوك صيغة الرواية ترجمة جواد عيد السائر، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص 151
- 14 نفسه، ص 152
- 15 نفسه، ص 226
- 16 Voir Najibe wasmine Le dire autobiographique au maghreb Paroques n 13/14, p 27.
- 17 bid p 28
- 18 M Blanchot Le livre à venir Ed Gallimard coll Folio Essais, Paris, 1959



1 صدور كتاب «النص والمفهوم» للدكتور الطاهر الحدادي

صدر حديثاً للباحث المعززي الدكتور الطاهر الحدادي كتاب جديد عن المركز الثقافي المعززي ببيروت، «النص والمفهوم» ويترجم للكتاب في سياق اهتمامات البحث الأكاديمي للمعززي الذي لا يبتعد عن البحث في أرواقه من إنتاج المعززي واستقصاء مستزاتيها وكيفية اشتغالها مع كل الحمل نص ومفهوم أم صورة وإيقاع أم صرح نظرياً وتشديد مفهومي في هذا المنحى اتجه قصد البحث نحو رمد محصلة التفكير السيميائي في المعززي، باعتبارها فصاء حصص بهذا النوع من المعرفة، وذلك بالاستعمال على بعض النماذج التي كانت عن كتابتها في هذا المجال

2 صدور المجموعة الشعرية «رحلة الماء» لشاعر والكاتب خالد الدمامي

صدرت مؤخرًا عن مطبعة المعارف الجديدة بالرباط مجموعة شعرية للكاتب والشاعر المعززي خالد الدمامي موسومة بـ «رحلة الماء»، وتقع المجموعة في 78 صفحة من القطع المتوسط وقد صممها المؤلف الطاهر محمد الشامي

ويجد بالمجموعة 24 نص شعرياً حسب الترتيب التالي حار من الحياة، نك أكتب بالدهشة للقصوى، ومثال نكسار الطير، رحلة الماء، سوال العشق، حار من التزييف، باب البحر، حدين، عريس العوا، عرس المورس، ملايم الحبال، يحمل الصديق، فوي نكتلني، امرأة، هد الصديق بي، معرجات العباب، حصار، لا نكزني نكيب، وجوبي يحسنه الطين، مائدة، أقوم للفوم، مقتاليه البيصير، محنة النهار، عمق لأعلي، و اشجري وعصفيري وهر، على ظهر غلاف المجموعة «مفتش للنور» في امتداد اكتشاف عن بقي مراف لا يوجد غير ظل جناحيه، يسلطه لرمح حين يتحب والليزر - / ويبدأ من جديد رحلة الماء.

3 صدور كتاب «روي في السيميائية المعززية» للناقد المغربي عز الدين اللواتي

صدر للباحث في ميدان الصورة والمادة السيميائية المعززي عز الدين اللواتي كتاب «روي في السيميائية المعززية»، والذي ينظري على فصلين، لأول نظري وعونه بـ «دراسات في السيميائية المعززية» ويضم ثلاثة مقالات هي: «السيميائية المعززية بعد 50 عاماً»، و«أسئلة لإبداع والنق في السيميائية المعززية»، و«سؤال للهبة في السيميائية

المعززية» أما الفصل الثاني والموسوم بـ «قرأت في نماذج معززية» فيضم ثمانية في الأفلام معززية هي «شمس الربيع» و«وشمة» و«الشرطي أو الصمت للضيف» و«المرتاب» و«ساعي البريد» - 4- نقابلات النص وبلاغة الخطاب

نحو تأويل نقابلات للكاتب المغربي محمد يازي عن صدر الدكتور محمد يازي عن الدار العربية للعلوم / بيروت، ومنشورات الاختلاف/ الجزائر

كتاب جديد يحمل عنوان «نقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل نقابلات» ويمكن اعتباره على مستوى مقترحاته النظرية، وكذا طريقة اشتغاله على النصوص امتداداً وثو سيميائية ونطعية لم ورد في كتابه السابق «التأويلية المعززية نحو تمديد كمالدي لفهم للنصوص وللخطابات»، الصادر كذلك عن الدار العربية للعلوم / بيروت، ومنشورات الاختلاف / الجزائر يستند كتاب: «نقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل نقابلات» على قوة اقترحية اسمها التأويل النقابلي، باعتباره استراتيجي فرعية في صناعة المعنى، ويمكن الاشتغال به لفهم النصوص والخطابات المختلفة (لادب، النصوص النحوية، الخطابات

السيميائية...) وحفصة الموجهة للتأويل والدراسة والتحليل في المحلل التأويلية (المعززية و لاكنيمية)

5 صدور كتاب «هناك هدي» للشاعر علي بكر ناصر الشاعر والمعاصر الحق في واستاد للفن المعاصر علي بكر، في غصون هذه السنة (2010)، ترجمه إلى اللغة الفرنسية، لمائة وثلاثين (130) مطبوعة شعرية

لمعززي (إر لاء) ضمن منشورات مطبعة بنلفقيه بالرشيدية، هي 72 صفحة من القطع الصغير (حجم الجيب) غلاف الإصدار من تصميم

إبراهيم السبيعي، الكاتب يحمل عنوان «هناك هدي» - ma frange. la voix

وهو عنوان فرعي لمعززي «هناك تاجر» ويشتمل، علاوة على مقدم المؤلف ولشاعر المترجمه، على ملحق يتضمن فديس يحوي: «من الشعرية إلى الكتابة»، للشاعر الفرنسية: سيميل غيفارش، الحاشية لأشعار الشعوب والمهمة بتقاطع الثقافات، وكذا حوار أجريته نص الشاعر مع الشاعر علي بكر حول الشعر والثقافة الأمريكية.

6 «قلاع طريف» جديد أحمد بن شريف

«قلاع طريف» رواية جديدة بصورتها القصص والروائي أحمد بن شريف في لأشهر

للقلبة المعاصره، عن دار إفريقيا للعبارة والنشر بطبعه، جيم التصغير والإخراج عن مطبعة سبيكي بحواي بنص المدينة، تقع في مائة وست وعشرين صفحة من الحجم المتوسط، متضمنة بين ثناياها سبع مقاطع سرديّة مختلفة في الطول، لا تحمل أي اسم أو رقم واستنداء المتضمن الأول الذي تستلزم الرواية عنه، وتتحدث الرواية عن المعاش الكائن بين الثقافتين العربية/ الإسلامية واليهودية، في منطقة حوريس بقبيلة بني بوهرح - غرب إقليم الحسيمة

7- صدور ديوان امرأة بلا عنوان لحفيظة سيدي عبي

صدر عن مطبعة القرويين بالدار البيضاء ديوان شعري للشاعرة حفيظة سيدي عبي ويقع الديوان في 95 صفحة من القطع المتوسط، وصمم له الغلاف للشاعر عبد السلام مصباح، وتجد داخله ثلاثة وثلاثين نصاً شعرياً أبدعتها فرجة الشعرية، تقرأ على ظهر الغلاف: أنت لست مت ولا صوت ككل الناس، مهلاً أنسيت أني كنت روجة ألع مثل قمل، أناني أمله أصبحت معنى نحاس، لك لم الأيتام شريفة

مع المفكر محمد أركون وخطابه «التأويلي» الخفي

■ هالة التوفيق السنسي

تهدئة عن حياة المفكر محمد أركون

محمد أركون من مواليد 1928. واصلته من بلدة كوريرت بيمون (أثينا) بمنسقة الفيلال الفكرى، الأمازيغية بالجزائر. انتقلت عائلته فى صغره إلى بلدة عين الأرياح، التي درس فيها المرحلة الابتدائية ثم انتقل منها إلى «وهران»، متابعاً درسته للثانوية تحت إشراف «الآباء البيض» وهم مبشرون مسيحيون، كافر بيمون بياهم الأبييض، للشبيبة بلباس المسلمين المحتجز، حتى لا يفتنه اليهم ثم انتقل من بعده إلى الجزائر العاصمة لدراسة الأدب العربي والقانون والفلسفة والجغرافيا ثم يتنقل من المستشرق الفرنسي «جوي مانيون» قدم بعدد الدبرير في اللغة والأدب العربية في جامعة السوربون الفرنسية وفي عام 1968، وبعد حصوله على درجة الدكتوراه في الفلسفة عين أركون محاضراً في جامعة السوربون، ولقد ترقى فيها إلى أن وصل لمنصب أستاذ للتاريخ الإسلامي والفلسفة بشعبة الإسلاميات. وقد أضحى من برتين، نفس بعدد محاضرات الأكاديمية الأخرى وكان يعمل في لندن منذ سنة 1993 لغيره، فاته 14 سبتمبر سنة 2010، عليه رحمة الله وغفر له، منصب عضو في مجلس إدارة معهد الدراسات الإسلامية

تذكراً لا بد منها

بنية الفارى الكريم، قبل الشروع في هذه الدراسة المتوصفة التي تصمم بين يديه، أن يطلع على قائمة فهرس الأعلام والمصطلحات، التي قمتها في آخر هذا البحث، كرم يتسنى له أن يسهل قراءته خصوصاً وأن المفكر محمد أركون يستخدم قاموس لغوي (اصطلاحات) منهجياً خاص به، من استفاد من مسانده الأتية التي كان يتعامل معها فلقد ركز على شرح أهم المصطلحات المتداولة لديه، وعلى دلالاتها النظرية منها واللغوية ولقد سبق بهذه المناسبة لاتحة بالأعلام لأجنب، باللغة الفرنسية، كما يتسنى للراغب في معانها، في يجد إليها بسهولة

بدية المشاور

لقد كنا من المتبحرين لأعمال الدكتور الأكاديمي محمد أركون، في ميدان «الإسلاميات» عند الثمانينيات ولاهتمامنا الكبير، بكل ما يمس قضايا الحركية الفكرية لعربية الإسلامية، من قريب أو بعيد، سواء كان ذلك من إنتاج مفكرين أجانب أو عرب مسلمين، ومحمد أركون قد أثار انتباههم كم اهتمام، من حيث أنه كان يطرح قضايا الفكر المعاصر، من وجهة نظر صرمية صرمية عكسية لها منهجيتها، والبنات، وفولتها الحنينية، ومفاهيمها، كما تصوراتها الدينية الخاصة بها، بالفعل لقد كان ترقب هذا المفكر، المتخطف في ميدان الدراسات الإسلامية، وكان نقراً له كتباً من هذا ومقالة من هناك، وبعض الدراسات عنه، منها الموي، ومنها المستنكر لحصونه المنهجية، وعرف بأنه لم نتج له الفرصة، خلال كل هذه الفترة الزمنية، للتعبير عن كتاباته، أو مناقشتها، وللتعقيد عيني ولقد ترويت أن، بعد وفاة المفكر محمد أركون، أن نحرر هذه الدراسة المبسطة، عارضين فيها نوعاً من تجربته الفكرية، وقد نعرف والحالة هذه أنه ليس من السهل أن نقدم تفكير رجب قصص أكثر من نصف قرن في تشييده، وصيغته، وهي هذا الميثاق الشائك، وقع تحت يدي على تقديم قرءة نسبة نزيهة.

ومحاربة عن الرجب، ومؤسسته الفكرية، عبر إحدى ندواته الأخيرة، التي عقدت، لمدة أسبوعين، (شهر ديسمبر، سنة 2008) في دولة الكويت، أمام جمهور لا يستهان به من المفكرين العرب، ولم نكتب بما ورد في تلك الندوة، وبالمدخلات التي تحللها، بل عرفت قراءات هذه، بمعلومات إحصائية نأ عن الموضوع بل وعصب بالمسألة، إلى تفسير بعض الأفكار، التي أشار إليها المفكر صعباً، أو لم يجد الوقت الكافي لعرضها وأفكاراً أخرى أشار إليها بالتلميح نرب النصريح بنواها الخفية. ولقد استعجنا من هذه الندوة، أن محمد أركون، قد أحسن فيها أو كاد، تجربته الفكرية التي حاصرها لأكثر من ربعين سنة

مع محمد أركون

ينتمي المفكر محمد أركون، إلى جيل مفكري السيفيد، الذي لعب دوراً ريادي، في بورة المفاهيم الفلسفية، داخل الفكر الليبي. ونذكر من رواد هذا الفكر، على سبيل المثال، المفكر والفيلسوف الفرنسي، «ميشيل فوكو»، في منهجيته «علم الأثرية» أو «الأخافير الفكرية»، المتعلقة بمسائل الخطاب حول المعرفة والسلطة، داخل حقل العلوم الإنسانية، والعالم «الإنساني»، «كلود ليفي شتراوس»، الذي طور نظريته «الأنثروبولوجيا»، خلال إقامته في الثلاثينيات، لدى إحدى الفيلال الهندين، المتواجدة بالبرازيل، نظراً لهذا، الخصوص من هذه التجربة التي ساقها في كتابه (المدار للحرير)، ولقد كان اهتمامه خلال هذه الإقامة، دراسة هذا المجتمع القبلي للمصغر، كما دأركو أسطوره الشعبية، ومن هنا تبلور اهتمامه بتحنن لأسطورة، التي اعتبرها كظاهرة يجب إحصاءها، إلى المكونات الليبوية التي تشكلت منها، ثم تفكيكها بالرجوع بأدواتها المكونة لها، إلى عناصرها اللبانية الأولى. ولقد اعتمد محمد أركون من جهة أخرى، نتائج بحث العالم الفرنسي «مارسيل فير»، ولا سيما منهجيته في ميدان التاريخ، وتأثير أيضاً ب«فقيه اللغوي»، «جيبس بلاشير»،

هذا المستشرق للمغرب، الذي نقل الفرس إلى اللغة العربية، والذي لفتني منه أركون، كيفية تناول الوثائق النصية بالتدقيق والتحليل ولربما قد تأثر مؤخر، بوقت جاء، بالعالم الاجتماعي الفرنسي «بيير بورديو» في تحليلاته المعتمده، لظاهرة الشرائح الاجتماعية للمهنة، ودخل المجتمع فيولوجوازي للحالي كما اعتمد على دراسات العالم النفسي النمساوي «سكريد فرويد»، فيما يتعلق بدور اللاشعور في علم التحليل النفسي وعلماء الاقتصاد ككارل ماركس وغيرهم وخلاصة القول، لقد استطاع محمد أركون، أن يصوغ مشروعاً فكرياً، يثني إلى ما وسع له، يعناري منهجية جمعت ادواتها، كم البنية التحليلية،

من مجموع هذه الفترات،

أو للمدارس التي اشرب

اليها، وما بهت

لأن، وباحتصار،

هو كيف طوى

محمد أركون

هذه المنهجية

«التأويلية»

بأفكارها ومفاهيمها، على واقع التصوهر الإسلامية التاريخية، بل وتراثها الإسلامي المتعلق بها ككل ويجب أن نذكر، بأن الدكتور محمد أركون، كان يشغل منصب مدرس أكاديمي بشعبة «الإسلاميات»، بجامعة «السوربون» الفرنسية، ومن أهم ما يجب أن نلتفت النظر إليه، بخصوص شعبة الإسلاميات هذه، وهو أنها تدرس هنا داخل الجامعات الأوربية بشكل عام، من منطلقات منهجية علمانية، وكانت هذه مجرد ملاحظة، لوضع الإنشء في نصيبه الموضوعي ولقد كنا نود أن نعرض لندوة بعد هذه المقابلة، إلا أن ارتأيت، أنه من التراهه بمكن، صراحة ميثاق موارد ومراجع محمد أركون، أي كم ورعت في سياقها النظرية، كيف يبين ويتضح بتقارن الكريم، الاختيارات المنهجية، التي قام بها المفكر

المصادر والمراجع لأركونية

في لفظة «هرميونيك» لغة، كلمة إغريقية تعني «التأويل والشرح»، وبعبارة أخرى، هي «منهجية» تفهم لك المعنى الحقيقي للنص المكتوب ولقد تصور استخدامنا هذا بسبب ندوته من الفروع الواسعة إلى اليوم، ليصبح في نهاية المطاف، مصطلحاً يدل على «نظرية التأويل» ولقد كتب في يديه عبارة عن نظرية مبسطة، في تفسير الإشارات، على أنها عناصر رمزية معبرة عن حضارة ما ولقد استخدمت هذه النظرية أيضاً بمفهوم «التأويل المعنوي»، في تناولها للكتب المنقشة بالتأويل، والكتب القديمة بالتفسير وهي من والحالة هذه، يعتمد علمي للتفسير والتحليل وهذه الأخيرة، من حصادنا ناول للكتب المنقشة، ولكن من قبل الكنيسة ومن للمعاد عيني، أنه قد لا نخلط بالموضوع، بسبب به عثمانية الممبولين الليبيين لتصورهم، الذين يشرفون عيني، ولقد كتبت ظاهرة الإصلاح لديني في القرن السادس عشر، مع كل من «ميريس بوتر» و«دكالين»، وقد فسر نصيح المجال لتدويلات جديدة، ولكن ليس للعلمانيين، بل للإصلاحيين

ليبيين، مومين، لا يعرفون بملفه كدسة روم المصنفة من «نظرية التأويل» إلى رحب للفلسفة

يجذب تاريخ «نظرية» التأويل، بأنه لم تلتق بالفلسفة لا مند أية الفرس الذسبع عشر أهد غابت في هذه المرحلة مسائل «الإستومولوجيا»، ساجية إلى أن يصبح المنهجية المعنى للعلوم الإنسانية، في مقابل العلوم الطبيعية ولم نستطع



«ظهورية التلويب»، أن نشعل حفل الفلسفة، بكل ما تحسن الكلمة من معنى، إلا في منتصف القرن العشرين، مع كل من الفيلسوف الألماني «مارتن هيدجر» وتلميذه «هانز جورج كداسر». ونذكر في هذا السياق بنى الفيلسوف «فردريك نيتشه»، يعتبر أول من مهد لهذه الاهتمام الفلسفي، وتوكلر القاعدة الأساسية لنظورية التلويب» في حللتها الفلسفية للجديدة، على ما تطلق عليه، ومعناه «التوراة المسيحية»، دائرة «ظهورية التلويب»، يجب أن تكتم بشكل دائري، عبر علاقة الجزء بالكل، ولطراف باقي الأطراف المكمل له، وفي هذه السياق النظري، يجب أن يفهم معنى النص: «من ناحية، في علاقته مع الأجزاء التي تكتمه، ومن ناحية أخرى، في علاقته مع الأجزاء التي تكونه، ومن ناحية ثالثة من حيث اسمائه إلى الكل الأكبر الذي نشه». وهذه العمية الجنية ليست جديدة في الواقع، فالحسن يحيل إلى الكتاب: «الكتاب يحيل إلى الإنجيل، الذي بدوره يحيل إلى المسيح الوجودي والثقافي الذي يحيل بدوره إلى فترة رصيده، وإلى تاريخ ونكرو للمحصنة بعد المعنى، أن حين نعود بمعنيه الدويل، فلهذا نعرض فرضيات لفرازة، أولى وثانية، وثالثة، وهذه الأخيرة في مساهمها، تسعى إلى تصحيح صيرورتها، شوب، فشيئا من أجل الوصول إلى فهم عميق وموضوعي. ولقد تطورت «نظورية التلويب» مع الفيلسوف «كداسر» الذي نبى المشروع «فليكيني» التاريخي، واعد النظر في قراءته فهو يرى بأن - «للعلمة» هي فلسفة تاريخ في التاريخ»، وأن التاريخ، هو بالدرجة الأولى، تقليد كتابي، وهو من هذه الناحية، يمكن أن يتحول مرات عديدة، بالتأويل والتعريف، والتعليق ولا بمعنى بار «كداسر»، قد ركز أيضا، ويشد على الجانب المعرفي، هذا الاهتمام الذي انحدر إليه، من قبل أستاذنا «هيدجر»، فهو يرى بأنه: «من خلال أفق تاريخي، ومن خلال عالم بحثنا، نحن مدعوين للحدوث في علاقة حوار مع إنتاجات النص»، ويصيف قائلا بنى «ظهورية التلويب» بحث لا متناهية لأنه «في أعين إنتاج ما، بوء موضوعيه، جانبها ليد بإمكانها أن تسمح بـ «صيربه التلويب»، حقيقة نهائية، لأن معنى النص يفصل لا مقداهي، ولا يردنا إلا عند عتب كل تروين جديد يجدد قراءته.

المقد المسهجي والإيمتولوجي

إن العلوم الإنسانية، بسبب أنها تسمى في العلم والتأويل، بخلاف العلوم الطبيعية التي تعتمد على الشرح، قد كانت دائما وما تزال عرضة للتعبد، وكذلك الأمر مع التأويل الحضري، أو ما حسناها بـ «نظورية فكتروين». وهذه الأخيرة بانتمائها إلى مجال العلوم الإنسانية، فإنها كانت دائما معرضة للتعبد، الذي كان يأتيها من دحض حقيقتها وبهذا للحصوص ينكر «كداسر» نافدا، بأن لا يمكن أن نتقسي الدور الأساسي، والفعال، لدافيتك، وانتسالت لفصاء تاريخي، وثقافي، وقد عني، في الوقت نفسه، لتتناول إلى لتقليد التي نشأتنا إلى المعالمة «المعموية»، والإرادة المسهجية، والتلق من اكتساب الموضوعية، هذه كلها لها تاريخ، وهي نتائج لتعاليد المعنى، التي تسمى إلى الانتماء إليه، مدعية بذلك، وكلها قائمة إليه من الخارج والاطلاق من هذه الانتقادات المدرسية الدخنية، أو تلك التي وجهت إليه، من الخارج، بصاف وجهها جديد بـ «ظهورية التلويب»، ممثلا في شخصية الفيلسوف «بول ريكور» بالفعل، بالحق وجهه جديد، وطرح جديد، قدم له الفيلسوف بما سماه بـ «فلسفة الإرادة» وهذه الفلسفة الجديدة، التي تتحدث دحض لتثيرات الفلسفة بـ «فلسفة الفهم»، قد أبدت لها اهتماما كبيرا، بمقالة «علم الأخلاق».

لقد طور الفيلسوف «بول ريكور» «نظورية التلويب»، ومارحها من جديد معقدة في شحيب «ظهورية التلويب» المعقدة على التبهات»، و«ظهورية التلويب» المعقدة على الجلاء «وفاحي»، أو بما معناه، فكشفية، فالأدري

قد يبيت على الروية والاشك، والثانية على الإعلان والتجلي. وفي نظر «ريكور»، إن هذه الشعبة الأولى قد وجدت لها أنصارها، في مدرسة التحليل النفسي، وهي في الأساس، من إنشاء الثالث (مادة التبهات)، ألا وهم «فرويد»، فيتشه، وكارل ماركس»، وإن نظرية التحليل النفسي، هي أسس رجعية، وتفسيرية، لأنها تمارس على أفراد «مسهجية لأخفيل»، وتضوق كل دلائله لنفسه منه، والثقافية إلى التبهات الجسدية وإليه في نهاية المطاف، لا تقدم أي توجه إيجابي بل إنه بالعكس، مدمرة للمعير ولعلم أم لشعبة الثانية، أي التلويبية الوخية، بأنها تنتمي إلى «ظهورية» الديانات وإليه الموزل للموضوعي للرموز فمفسدة، ولتي الهمم منها، حفظ وإصلاح «المعنى» والعيم

ولقد حاص «ريكور» معركة ساخنة مع أصحاب لاتجاه التلويبي، ولقد ارتأب أن تصوق، ولو مقدمة بسيطة عن هذا التيار التلويبي، عبر لحد متلويب، ألا وهو العالم «الأناسي»، «كلود ليفي شتراوس»، لفهم موقف الفيلسوف «ريكور» منها بشكل واضح وجلي. لقد سعى العالم «الأناسي» «كل. شتراوس»، إلى تسمين «البنوية» على كل من علمي «الأنسة» و«الأنساب»، ولقد كانت انطلاقة شريرة التلويبية مع العالم للنسبي «فريدان دي سوسير»، في كتابه «دروس في السنيات العسة»، الذي أحدث ثورة في ميدان السنيات، ولقد تطور هذا التيار عقب الحرب العالمية الثانية، خصوصا في مرحلته الستينيات، كرد فعل على الفلسفة الوجودية ولقد وجد له من يعتقه ويتبعه في تيارات ومدرسين مختلفة فلقد تباه في الفلسفة «لوي ألتومير» و«ميشيل فوكو»، وفي ميدان التحليل النفسي «جاك لكان»، و«رولان بارت» في ميدان لفظ الإنسي وبشكلنا الآن، تختصر قليات هذه المسهجية التلويبية فيما يلي:

التعامل مع الوحدات، كاللغة والكلام، وما هو تراسني تجليت وتراصني متغير، والمعنى الصادي، والمعنى دلالي، وحلل الدلالات المعنوية، بالإصافة إلى المثير والعيم

التعامل مع الشكل، والخطومة، والمنطق، والمستند البديهية، والتدبيرية، فهم يدخلون بحلل التصديق - تعتبر التلويبية في أساسها شكلية لا تاريخية

سنكتفي بهذا القدر، ولن ندخل في تفاصيل هذه المعاربة التلويبية، بل سنحيتكم فوراً إلى تلك لمنظرة التي دارت بين «كل. شتراوس» ممثل هذا التيار التلويبي، و«بول ريكور» ممثل نظرية التأويل الكشفي».

يصعب «كل. شتراوس» نفسه، حسب قوله، على ارضية مسهجية، هذه منها، تجوز الاحكام الفلسفية المسهجة ذات الطابع «الأنمولوجي» ويعبر «نظورية التأويل»، تشكل مقاربة مسهجية، وأداء تحديية للأحداث البشرية بل كل ما يتعلق بها من ظواهر «المعنى» لعنف، سلوك، مؤسسات، وتعبيرات دلالية، كالأسماء، والشعائر، والمفهوم، إلخ. وبظهور «مقاربة «نظورية التأويل»، نظل في هذه الإنشاء «دائية»، وثايلاتها ليست علمية، بل اتفاقية، اعتباطية، وهي ويحي «نظورية التأويل»، ترفض شرح ظواهر المعاني، أي بما معناه، ترفض بخصاص هذه الأخيرة إلى «للا معنى»، الذي يحي بثوره «للا كلمة»، أو «للا دلالة» إنها تتنظر دائما منكلم مخفي وراء المعنى، أو اللا معنى الخفي. وهي يهد الموقف، فينبه أكثر منها علمية إنها تعلم أكثر مما تؤسس «علمية» العلوم الإنسانية لقد كان هذا موقف «كل. شتراوس» من «نظورية التلويب».

ولقد جاء رد «بول ريكور» على التلويبية الممتلئة في شخص «كل. شتراوس»، على مستويين: مستوى منهجي، ولهر فلسفي عام. وهو يرى من وجهة نظره أنه من المستحيل للوقوف فقط عند التحليل التلويبي، وعند «للا معنى» للتبيلات، إذ نحن لم نشبع رغبتنا بالوصف والمعنية. وإن لتجربة الإنسانية تتطلب من

أن تختار وأن تحكم، والمؤال: جمادى يجب على أن عمل؟» يطرح نفسه بعدة، تمام كالمؤال: «كيف وماذا بإمكاننا أن أعرف؟» إلى التلويبية تدعوا بعدم الاختيار، عدم التمثل، ولابد في حالة عفاء أمام الآلام والمطالم التي تجلبها البويات، في نفس المكان، على كل حال، إلى التلويبية لا تمنح أي مجال ينكر لفلسفة «الأخلاق» والعمل. إن حين نترك بنيه ما هي موهو عيبتها، يتبادر إليه فوراً للمؤال التالي «هل علينا أن نحفظ بها، نخورها، أو ندمرها؟» إن سؤالا مثل هذا غير متصور بطريقة عقلية، من قبل الفكر التلويبي. لأن هذا الأخير، بحكم يكون قد طرد الفعل الواعي، المسؤول المباشر على أفعاله، بالإصافة إلى كل مرجعية إلى معيار معنالي، يكون حينها قد حكم عليها بالعدم لقد كان هذا

محصن تلك المناصرة التي دبرت بين فرجليين. ونحن على ضوء هذا المعنى الذي جعلناه في المراجع، التي سنتقى منها أركور ألياته المسهجية، يتبين لنا جانب الاختيار الذي تباه المفكر، وفدي كانت تتحكم فيه المبررات العلمانية، بل يدعوا جيتي العلمانية للذين

لقد كان بإمكان محمد أركور، أن يحد بين الاختيار ما يمثله «الفران للكرية» للأمة الإسلامية وعلميتها من مختلف لأقطار والقارات، وكل بإمكانه أن يطرح أسئلة وجيبة من عيا لحرمة هذا الدين وأليمه لأخلاقية، لتي جند نفسه لتدمير، في مقول أن يصح أباه بدلا في مجاه «العلم». ونحن نرى كيف نبى محمد أركور المعاربة التلويبية «الأنسية» التي ستفاد من «كل. شتراوس»، وكبح حبيها على الشعوب الإسلامية باعتبارها مجموعة قياتر بداية، وإن النص القراني مجرد حرافات وأساطير، وأن خطبه خطب مجازي، ثمثلي، يخدي الحيال والتأم، ويهدي الرغبة في التسميد والشجر، والمجتمعات فيشرية لا يمكنه أن يعيش طول حياته، على رمة المجدار وهذا الخطب المجازي، لا يتطابق والواقع العملي التاريخي

ولن نعرض في تبين «الخطاب الأركوسي» للعلمي»، بل مسعود كم وعد في بداية هذه المقالة متابعته عبر لبرته، متممين لما كشف عنه من جهة، ومحللين موضحين من جهة أخرى، لما سكت عنه واكتفى بالإشارة إليه، في مشروعه الذي سماه بـ «الإسلاميات النصيفية».

منذ سبق وثق في مدخل هذه الدراسة المسهجة، فهم يسبق بقوة المفكر محمد أركور، سنحاول لتخصيصه والتعليق عليه بحيد ودراسة، وذلك عبر محورين أساسيين ورد فيهما «الإسلاميات النصيفية» وقد العت للنسبي، والتكوين التاريخي للألوار.

العقل الديني في رحاب الإسلاميات التطبيقية

يمثل لدى محمد أركور، المشروع العلمي التاريخي، الذي يحاول من خلاله أن يدرس الإسلام عبر ما يسميه بـ «الإسلاميات النصيفية»، هي نقد «الفران» وجزيره من كدسته، عبر ما سماه بـ «نقد العقل الديني» الإسلامي. ونقد هذا للعقل الديني الإسلامي، هو في الأساس، نقد للفكر الإسلامي، أكثر منه للأداة التي أنتجته، كما هو الحال مع محمد عبد الجباري، في مشروعه «نقد العقل العربي»، ولقد فطقت مما سماه «بالجهن المقسم»، ويطلق عليه المؤسساتي، الذي صممه المستندات السومرية العربية الإسلامية. فيجب أن والحالة هذه، أن نحصع الفران «للظهورية التأويلية»، أي تناوله من وجهة نظر تاريخية باعتبارها تصا بشريا، مثله مثل أي نص كتابي متداول. ويجب أن يحصع هو الآخر، مثله، مثل المجتمع العربي الإسلامي، الذي يتداوله، إلى للمعالجة والتحليل «الأنسي». فالمجتمع العربي الإسلامي يتحول بهذه المساهبة، إلى مجتمع يداني، و«الفران» إلى مجرد كتاب أساطير وخرافات، ويصبح السيد محمد أركور من جهته عالم «لأنساي» في شخص «كل. شتراوس» ولكن ليس عند هود فيرازيل، ين عند هود الغرب وللهف المسهجي الذي جند من أجله نفسه، بعلة

لوصول إليه مهما كان الثمن، هو إحصاء النسخ «فقر أي» كأي نص كتابي قديم، على غرار ما حصل للكتب المعتمدة للمسيحية، إلى ألبان التحسين المادي، لإخراجها من حرم المفسر، إلى حرم التذوق الفني العثماني، ومن الملاحظ في هذه المعارف، أن محمد أركون يعود بها، إلى منابعها الإغريقية، معتبرا إياها الأصل، الذي بنيت عليه باقي الحضارات المتخرفة، ولأوروبية منها خصوصا. ويربطها، بهذه المناهج على سبيل المفارقة، بكل من للمسيحية والإسلام ويسوق إليها الخصوص من مصطلحي «اللوغوس» و «الميتوس»، ويربط المصطلح الأول بالمعلم الأول، القيسوس «أرمطور»، ويسند المصطلح الثاني، للمعلم الثاني كما سماه العرب، «فلاطون»، ثم إنه بصورة يد محترية، يعيد قراءة هذين المصطلحين لربط «اللوغوس» بالمعتقد المسيحي، و«الميتوس» بالعقيدة الإسلامية ويسوق في هذا السياق، مقولة ألبان في إحدى خطبه الأخيرة، عتوجها إلى المسلمين قائلا «نقد كتاب المسيحية منذ كانت ذا علاقة متينة مع «اللوغوس» بينما كانت علاقة لإسلام ولم نزل مع «الميتوس» وكانت يمحند أركون الذي يزيد سمعا، في عينا هذه الموقف ويروره، يصنع للمسيحية في موقف البسطة المعاكسة «سلطة العقل»، والإسلام في موقف بسطة «فلا محول الأسطوري»، أي البدائي الجاهل الذي لا يزال يتعدى على الجرافيات والأساطير، وإذا نحن تمسك في هذا الإسقاط لمتعمد، فنقيم لنا ما تنصحه قراءة معصودة مثل هذه «اللوغوس» يعني في التراث القديم الإغريقي، وبالخصوص في الأفلاطونية الحديثة، العقل الأول الذي كان يفصل بين الخالق، للمدير والعالم السفلي للديوي (أنظر بهذا الخصوص نظرية أفلاطون، ونظرية الفيلسوف أرسطو) ثم جرد هذا المصطلح من دلالاته الأصلية وشحن بدالة مجازية بوفيقية، ليشير مع الكيفية التي تبنته في «نظرية التأويل»، إلى كلمة الله، للمسيح، ومفارقة محمد أركون هذه مغلوطة ومغشوشة، خصوصا وأنه لا يخفى عليه هو فطامع على عدم الدلالات المقدر، بأن المسيحية تعتمد في قسميه المسيح، أكثر مما تعتمد في قسميه الإنجيل، وأن المنعبر من جهته، يعتقدون بدسه التراث الكريم أكثر مما يحضرون بداسة النبي محمد (ص) فالتصدي إلى التراث، لا يمكن أن يقرر بالكتب الإنجليزية المتعددة يدريعة من المسألة، هي مسألة حياد في عدم الدلالات ولماذا لم يتعرض محمد أركون لـ «اللوغوس»، باعتباره هو الآخر عبارة عن إسقاط مجازي، وأن هذا العقل المدير للكون، بمفهوم «هياغورث»، «أرمطور»، «فلاطون»، أو «فلاطونين»، هو عقل وثني، فلسفي تأملي، إن لم نقل بجنسار أسطوري

في ظلال الأثر الأركوني

بحسب حركة فكر الأثر الأركونية، التي اشار إليها محمد أركون، والتي حدها بالقرن السادس عشر، يعرض في سياقها للتور الذي قدم به «سبيوترا» في بعده للكتب المعسة، بيجلر إلى «سرس» «نر» وثورته على الكنيسة، بتطبيع لـ «نظرية التأويل» عليها، والتيه لذي بسكت عنه ولا يصره في هذه المساق، وهو أن ثورة «لوثر» لم تكن ثورة علمانية على الدين المسيحي، بقدر ما كانت ثورة على السلطة الدينية الكاثوليكية، المتمثلة في بابا روما، الذين كانوا يرهرون للشعوب الجرمانية، غير الناضجة باللاتينية، بصنوك افروس، والإتاوات والصرفاء غير المشروعة، فـ «لوثر» هي ثمرة على الكنيسة، كان في الواقع مسلحا دينيا، من حيث رغبته كرجل دين، وكان هدفه الأساسي هو إخراج السلطة الدينية من أيدي بابايات روما، ووضعها مباشرة في متناول شعبي الجرمان بلغة الألمانية، مترجمته للإنجيل إلى لغة الألمانية كما يمكن للجميع من ممارسة «التأويل» النظري الديني» مباشرة، وبدون سلطة كاثوليكية

فيجب إذن أن لا نقهر من ثورة «لوثر»، بلنا كانت ثورة على الخصوص للدينية، بقدر ما كانت على ذوي الممتلكين لسلطتها التأويلية المطلقة ثم ينتقل المحاصر إلى دور مفكري عصر الأنوار، مروراً بـ «فولتير» ومفكرين آخرين، فيوصلنا إلى محطة الخلاصة النهائية مردداً ما قاله بعض المفكرين الأوروبيين المتعصبين لعرقهم، بأن هذه النهضة «الانوارية» هي نهضة أوروبية محضة، وأنه لا مثيل لها في التاريخ، إنه لم نحصل في التاريخ قط، إلا على هذه الرقعة الأوروبية وهذه نظرة «مركز عرقية» متعصبة وهي من ناحية أخرى، خطبة أيديولوجية، يبرز بوعاد ما، ضرورة سيطرة إمبريالية الليبرالية الأوروبية، على بقية العالم ونحن نذكر السيد أركون، بأنه إذا كانت رقعة العالم الإسلامي، إلى القرن السادس عشر، تمتد إلى مجمل الدورات المعروفة، فإن محصلة الفكر اليساري الذي انتهى إلى الأوروبيين، كان متجنب علمه مسلمين، من مثالي، للكندي، وابن سينا، والخوالي، وابن رشد، والفارسي، وابن النيسابور، وابن خلدون، وابن الهيثم، وابن العيس، والمغلة طلبة وهذا الإنتاج الذي تحقق داخل الرقعة الإسلامية، التي كانت تسمى بـ «دور الإسلام»، والتراجمات التي تناولته بالأحد عنه والتف والتحليل، كان دوره حسب ما يحدث هذه الثورة العلمية في ربوع أوربا فالتراث العلمي والإنساني الضخم، الذي انتهى إلى أوروبا، منذ الحروب الصليبية، من الفهرز وبغداد، وفارس، والقيروان، واسفهان، وبغداد، وإسبانيا، وإيطاليا وباقي الدول المجاورة، كان حبيب به، أن يحدث ثورة علمية و«انوارية» في هذه البلاد التي تبنته والسيد محمد أركون، قد أشار إلى هذه الحقيقة الأوروبية، ولم يشر إلى الحقيقة الأخرى التي صنعتها، يد اكتفى بالحصر على «حيه التولم «أبو حيان التوحيدي»

ثم ينتقل محمد أركون، إلى الثورة الفرنسية، ويربطها بما قبلها، وما جاء بعده من الأحداث، مشيراً إلى مفهوم العلمانية، عبر القطيعة المعرفية، الذي كل من «هيجل» و«كلايد» و«كارل ماركس». ويرى أن الثورة الفرنسية (1789)، تسجل حدث تاريخي هام، بتبني العلمانية، وبطبعها السياسية بكل ما يصل بالسلطة الدينية للكنائس ومن يشر في هذا السياق للثورة الإنجليزية ولتفتحها لكنيسة الحصة بها، ولم يشر للثورات التي حدثت في عدة دول أوروبية «بروسنتالية»، التي شرعت في بساطتها «البروسنتالية» كنس للدولة هذه للفرقة، بين الكنيسة والدولة، كانت مؤيدة أصلاً، منذ اعتناق الإمبراطور الروماني «قسطنطين» للدين المسيحي، بسلطة الكنيسة الدينية، كانت تقع دائماً بجوار السلطة المدنية الحاكمة ولم تحدث أزمة الفرقة بينهما، إلا من بعد ما حاولت السلطات الدينية، بتكرار السلطة المدنية

وفي ما يخص الميدان المعرفي، يسلط محمد أركون نوراً للمشروع العلمانية من مثالي «هيجل» و«كارل ماركس» ثم ينتهي بن إلى ظاهرة الحرب العالمية الثانية، ليؤكد نذائاً فكر التنوير، قد خرج منها متأثراً، بسبب بحالته بماندته لأثرية، التي كان يدعو إليها وبأنه قد أصيب بالهلع، من شدة التمار والحرب العالمي، الذي أحسنه من حوله، وبأنه، أي هذا الفكر التنويري، يعذب بأنه هو غيره، بعد هذه الحرب العالمية الكبرى. ولذا ففي شك من هذا بعد كل هذا الحروب المتكرر، الذي أصاب كل من الشيوعيين والفلاسفة والعراق، وأفغانستان، وغيره

ولاحظ من كل هذا، في هذا المشروع «الأركوني»، وسوق بالعمسة شهادة المفكر نفسه، التي وردت في كتابه «لإسلام أوربا، العرب» قائلا، مستعطف، ومبرر «على الرغم من أنني بعد الباحثين المسلمين المحققين للمنهج العلمي والفلسفي الذي كان للظاهرة الدينية، إلا أنهم — أي الفرنسيين — يستشرون

في التنوير إلى وكأنهم عديم تقليدي». نستنتج من هذا التقرير، أن صديقه ينظر إلى العالم الإسلامي من خلال «شبكة» أقمسة، ومعايير أوروبية محضة وهو، وتعي المفكر، يحبط لهذا العالم الإسلامي من الخارج، بلغة جبسية، خارجة عليه، وموجهة لأجانب يعتبرهم كوحدة عليه ونحن في هذا السياق نطرح سؤالاً وجيباً لعمامة «من من الضرورة، أن نقرأ، ولزول، ولحل، ونصوغ مشاريع مستقبل الدول العربية الإسلامية، في محذرات بوروبية؟» جوه أن قد أصبح منراً محتماً على هذه الأمة الإسلامية، أن تخضع لإرادة هؤلاء الأفراد، الذين يعتقدون بأن لهم الحق في تقرير مصيرها الحضاري منه والثقافي، والتاريخي، والمستقبلي؟» طرح سؤالين عويت من سأل وبعد، وكلاهما متعمد لتأخر. وجبنا بطبيعة الحال، أن لأمة الإسلامية بطاقتها الفكرية والعقلية، ليست بحاجة إلى مثل هذه الهرطقة الأيديولوجية الاستعمارية والمجتمعة المدنية الإسلامية لا تقاس بمعايير العلمانية الأركونية، أو العلمانية الأوروبية القائمة على فصل الدين عن الدولة حسب النموذج الفرنسي نحن لا رهبانية عندنا، ولا سلطه كاثوليكية، والمجتمع المدني، هو كذلك في مسائله المدنية، وهو ديني في قضايا الدينية، والأقليات الدينية لها هي الأخرى مدنيها، ولها دينها، ولها حقوقها، ولها ولجباتها ومجتمعاتها، لا حاجة له بيسط فتوى العلمانية المعروضة عليه من فخارج، كصلاح ثقافي استعماري جديد، من أجل للتحلق بفشار الأثر الأركوني، حسب الزعم «الأركوني»

ير وأحد الاجتماعات الإنسي، يعاني من غيابة لإسلام العالم، للقيام على الأمانة والصنق وتحمل المسؤولية ويعاني من ارتفاع نسبة الأمية والجهل، ويعاني من الفروق الطبقي بين الفقراء والأغنياء، ويعاني من تخلف القرى والأرياف، يعاني من هلاك القيم الأخلاقية، وهلاك الحكم السياسي في بلدان عديدة، ويعاني من هلاك الرأسمالي وهلاك المؤسسات الحقوقية والأمنية، نعم يعاني من كل هذا، وكل هذا أن يتم حله بسلامة بركون لقطيفية، ولا يحضيات المستشرقين أولئك الذين يصلون لجهات معينة، الشيء الذي يعرفه جميعاً، إلى الحل الحقيقي، لا يمكن أن يأتي، إلا من داخل هذه المجتمعات نفسها، ونفع المسؤولية الأولى على مثقفاتها، ومفكراتها، وسي المسندات السياسية فيها، الدينية منها، والتربوية، والحقوقية، وبمختصر على مجتمعاتها المدنية ككل، وبجميع الشرائع التي تكونها. ولماذا لن نرضى أبداً، أن تصبح عبارة عن صورة مشوهة، لا للعرب العلماني، ولا لغيره. إن هذات ثقافت الإسلامية، من «طنجة» إلى «جاكوتا»، هو طابع منير، ويجب من أجل مستقبل الإنسانية، أن يحتفظ بغيرته وخصوصيته فهي البيان قد انتشرت معي مشروع «ألوري أركوني» كما أصبح أكبر هو ثقافة في العالم، مع حفاظها في الوقت نفسه، على تقاليدها وعاداتها ومعتقداتها الدينية وكذلك للدين والهند وأهم نظري، في طريقه للتنوير من التبعيد للاستعمارية، حسب قدراتها وقاقتها. ونحن نعلم ما من به الاستعمار الأوربي على مجتمعات العربي بشكل خاص، ومدى حرصه على مراقبته، وإيقاله دائماً تحت رعايته وحمايته بسبب موقعه الإستراتيجي المثير، وبسبب أثره الطبيعية للصحة، وعلاقاته البشرية الهائلة ونحن نحير، والأوصاع على ما هي عليه، لا ندعو إلى انقلاب، ولتكاش على النص، بل إننا نرى في حراس العرب كم الشرق، ضرورة تاريخية وحضارية، من أجل بناء مجتمع إنساني أفضل، مسلم ومتنور وحالاه القول، لقد كانت هذه الدراسة، مقارنة «تأويلية» تحليلية للمشروع «الأركوني»، الذي حاولت من خلال هذه القراءة أن بين مصلده وصاحبه، وأن يرد عليه قدر الإمكان، وأن نبين بالأساس خطابه الأيديولوجي الحقي



لحظة تفكير

د. الطيب برعزة

في التفسير الهيجلي لنشأة الرواية

في تحليل ماهية الرواية وتعليل نشأتها الحديثة، يتم ترتيب ظهورها كحلقة فنية لاحقة للحظة المحلّة. ولتفسير هذا التطور النوعي في شكل السرد تكاثرت القراءات والتفسيرات. لكن التفسير الذي قدمه فيلسوف الألماني هيجل كان له مقام خاص ودور محوري في قراءة تطور الأجناس الفنية، وتشكيل الكثير من فروق التقنية المتداولة في حقل المعرفة الأدبية؛ حيث استمر حضور التفسير الهيجلي في تلايف الكثير من المقاربات النظرية اللاحقة، سواء مع لوكاتلر أو لوسيان غولدمان... لذا لا بد من أن نوقف قليلاً عند نظرية هيجل لفهم أبعادها وأثرها سريتين محدويتها أيضاً - في تعليل نشأة الرواية وإيضاح ماهيتها كجنس أدبي مستحدث.

يربط هيجل نشأة الرواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوروبي (وتخصيصه تاريخ أوربا بالبحث بنسج مع تصوّره القائم على المركزية الأوروبية التي تنظر إلى تاريخ غيرها من الشعوب كهوامش فقط). فيضع الرواية في مقابل الملحمة. جاعلاً من الملحمة الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة للتعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث.

فما الفارق بين حالتي الوعي؟ وما الداعي إلى استحداث فن الرواية كبديل لفن الملحمة؟

لندرك الفارق لا بد من فهم معنى صيرورة وتطور الوعي عند هيجل، وضبط مسار اتجاهه المستقبلي.

يقول هيجل: «إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها لفلسفة معها وهي تقابل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل، التي تقول: إن العقل يسيطر على العالم، وإن تاريخ العالم، بالتالي، يتمثل أمامنا بوصفه مساراً عقلياً» (هيجل، العقل في التاريخ، ص 78).

وبما أن الوجود في كليته يخضع للتطور، وبما أن العقل يحوّل حركة تطور الوجود، فإن الوجود الإنساني وكل منتجاته، ومن ضمنها المنتج الفني، خاضع هو كذلك للتطور والصيرورة. والقانون التطوري الذي يحكم الوجود التاريخي الإنساني يحكم كذلك نتاجاته.

فما هو هذا القانون؟

إن التاريخ الإنساني يتطور من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، ومنه إلى درجة أرقى هي درجة الوعي المطلق. وكل لحظة تطورية أرقى من سابقتها. لذا فأنماط اللاوعي ومنتجاته تخفي مكانها بالتدرج لأنماط الوعي ومنتجاته. وبما أن التاريخ - يقول الأدب حدا عبود - ينتقل، على مراحل، من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكلي ذاته، فإن من العادي جداً أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جداً - وفقاً لنظرية هيجل - أن يظهر الشعر قبل النثر، فهو أقل وعياً منه بما لا يقلص، للنثر فكر مركز، فيه من الفسق ما ليس في الشعر».

لذا كانت الملحمة - بما هي سرد شعري - هي الشكل التعبيري المناسب لدرجة تطور الوعي في المجتمع القديم. ولما انتقل الإنسان إلى نمط الاجتماع الحديث، كان لا بد من انتقال السرد من نمط التعبير الملحمي إلى نمط التعبير الروائي.

إن صورة العالم في المجتمع الحديث لم تعد صورة عالم مملوء بالأبطال والآلهة، ولم تعد العلاقات الناطقة للعالم مثقلة بالأرواح والسحر، بل هو عالم منظم وفق قوانين محقولة. لذا كان لا بد من تغيير الشكل التعبيري وكذا مضموناته المعرفية؛ لذا ليس من الصدفة أن تكون الملحمة ملفوفة بلغة لشعر، لأن الشعر - من منظور هيجل - هو خطاب الكائن البشري الذي لم يترك بعد إلى الوعي. ولذا ليس من الصدفة أن تكون الرواية بما هي خطاب نثري رواية تقطع مع العالم الملحمي السحري، وتتناول العالم المعيش في واقعته.

طرفين أو طرفيين: فالقرآن أسس العرب الأوائل، لكن «الديموغرافية الإسلامية الشاسعة» إما تأخير أو توتّر للقرن ذاته، وتحول دون قراءته مجدداً من جانب الفئب المتقنة، المطلوب إذن ليس تحرير المسلمين من الأرثوذكسيات وحسب، بل وتحرير للنص القرآني نفسه من إرغابات الكثرة الإسلامية الخافتة

«رقد ناقشت الأستاذ أركون ثلاث مرات على الأقل، نقاشاً كان يطول لمداعب، وأهم موضوعاته أمران: الهاجس لديه ولدى كبار المثقفين العرب المعاصرين بالمروروث الديني، ورفضه مثل الأصوليين في إفسار التأصيل، أي اعتباره أن علاج المشكلات الإسلامية المعاصرة إنما يتم بالتعامل التضميني مع ذلك الموروث؛ في حين يرى الأصوليون أن المشكلة الإسلامية الحديثة والمعاصرة إنما تتحل بالعودة إلى ذلك الموروث واتخاذها مرجعية في سائر الشؤون». (عن جريدة الاتحاد - أبوظبي - الأحد 19 سبتمبر - 2010)

المراجع والمصادر:

معجم المصطلحات:

- archéologie: علم الآثار أو علم الأثرية. ويستخدم هذا المصطلح في منهجية العلوم الإنسانية بمعنى محرفي عند (ميشيل فوكو) بدراسة الطبقات المكونة للنص.

- anthologie: أنطولوجي، مصطلح فلسفي يعني: معرفة الوجود من حيث هو موجود.

- Anthropologie: علم الأناسة أو الإنسان، وهو علم يبحث في أصل الجنس البشري، وتطوره وأصله وعاداته ومعتقداته.

- ethnologie: لثني، أو سلائي: يعلم يبحث في أصول السلاسل البشرية.

- épistémologie: مصطلح فلسفي متعلق بالمعرفة؛ وهو يبحث تفدي في مبادئ العلوم وأصولها المنطقية.

- coupure épistémologique: قطيعة معرفية؛ مصطلح فلسفي ورد عند الفيلسوف (غاستون باشلار)

وقد استخدمه الفيلسوف الفرنسي (لوي ألتوسير) في دراسته لنظرية (كارل ماركس) قبل كتابه لـ «رأس المال» وما بعده. والقطيعة بالمعنى المعرفي، هو قطع العلاقة بالمعرفة اللاحقة بالمعرفة السابقة تماماً.

- herméneutique: مصطلح إغريقي: (نظرية في التأويل) تفسي، تأويلي، متعلق بتفسير وتأويل رموز الكتب المقدسة أو النصوص القديمة.

- logos: مصطلح إغريقي، لوغوس، ويعني العقل الأول، (يفصل بين الخالق والعالم المخلوق) في الأفلاطونية الحديثة. وهو يعني في المسيحية: كلمة الله، المصيح.

- mythos: مصطلح إغريقي، يعني أسطورة، أو خرافة. وقد تطور باسم «ميثولوجيا» «علم الميثولوجيا» قصة الأساطير والخرافات المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما.

- linguistique: لغوي، لستي أو ألسني: متعلق باللسانيات الحديثة.

- philologie: لغة اللغة؛ وهو مصطلح يشير إلى دراسات «لغة لغوية» الكلاسيكية، التي تتناول النصوص القديمة بالتحليل.

- structuralisme: بنية: وهو نظرية لغوية تعتبر اللغة مجزءاً مركباً من مجموعة وحدات لغوية ودلالية تتحدد بدخل الأساق الداخلية التي تتدخل فيما بينها بدخل اللغة. وقد تبني العلوم الإنسانية هذه النظرية الأساسية فأصبحت: نزعة مشتركة بين عدة علوم: كعلم النفس، وعلوم الإنسان، والفلسفة، لتحديد واقعة بشرية بالنسبة لكل مجتمع داخل منظومته الخاصة به.

- scientisme: علمي: وهو مصطلح تفدي في حق النظريات المعرفية التي تعتقد في النظريات العلمية وتعامل معها كما لو كانت عقيدة منزلة عن النقد.

- انتهى -

آراء وشواهد

- وميزة أركون في معرفته التي قدمها لا تكمن في مجرد الذهاب إلى المتعلق الشائكة، أو المحرمة بل في رأي جبار ليكره في كون أركون «ليس مجرد واحد من المستشرقين العرب الذين يعيشون في الغرب، الذين استخدموا أساليب تقليدية ومعرفية ترتبط بالعلوم الإنسانية، بل في حرص الرجل على تقديم نفسه في عالم الغرب المعرفي على أنه مثقف مسلم من أصل يبريري «لأنه كان يكون إصلاحياً مباشراً بالإصلاح، أي منخرطاً في حركة التطور التاريخي».

- جبار ليكره: وبالنظر إلى المناخ المعرفي لأركون وبداياته نجد أن ثقافة الرجل لم تكن متصلة عن مناهج المستشرقين الفيلولوجية (لغة) المعتمدة وعلى رأسها جهود بريجيس بلاشير الذي علمه منهجية تحقيق وتطبيق النصوص ومقارنتها بعضها ببعض ودراساتها تجريبياً على الطريقة التاريخية للوضعية

- ويقول أركون في كتابه الإسلام - أوروبا - للغرب: «على الرغم من أنني أحد الباحثين المسلمين الملتحقين بالمنهج العلمي والتفكير التاريخي للظاهرة الدينية، إلا أنهم - أي الفرنسيين - يستمرون في النظر إليّ وكأنني مسلم تقليدي

- طروحات ليكره عن أركون كانت في كتابه «الموت الثقافي.. الحضارات على المحك» كانت ضمن محاولة جادة من ليكره لجهود مناضحين أو مشاركين لأركون في فهم الثقافي العربي العام ومذهب عبد الله الحروي وإدوارد سعيد، ويبدو جلياً حرص ليكره على تقديم طبيعة الرؤية التي رأى بها المفكرون الغربيون بعضاً ممن استشرقوا في الغرب، أو من تقدموا للدراسات الإسلامية والمعرفية عن العرب بأبواب غريبة.

- د. رضوان السيد «أركون التشخيص والأولويات»

- توفي قبل أيام المفكر البارز محمد أركون، وهو جزائري المولد، فرنسي النشأة والتربية. ويُعتبر منذ زهاء السنتين واحداً من سبعة أو ثمانية هم الأوسع تأثيراً بين المفكرين العرب المعاصرين: الحروي والجابري وأركون وجعيط وحنتي وتصر حامد أبو زيد وجابر عصفور ومحمد جابر الأنصاري.

- وباستثناء طه عبد الرحمن (ومآلات المسيري)؛ فهم متفقون على أن الموروث الديني والثقافي يُعتبر مشكلة كبرى حائلة دون التحول في حضارة العالم والمصر. وإنما اختلفت مناهجهم أو طرق تفهم في تحرير الموروث أو التحرر من تأثيراته.

- بدأ يتحدث عن «الإسلاميات التطبيقية» قبل على تجريب بعض التطبيقات على منهجه قراً بعض النثر القرآني «قراءة ثانية»، وكتب يرمخ للخروج من أسر الموروث عبر القراءات الثواني، وغير «الحفريات» في اللامفكر فيه بحسب تبينه.

وقد أراد الرجل التمييز بين التأويل كما عرفته تيارات فكرية في أزمنة الإسلام الكلاسيكية، وبين القراءات الثواني؛ بأن التأويل إنما يتناول ما يُعرف بباطن النص أو غير المتبادر منه لأول وهلة بحسب اللغة ومباحث الألفاظ؛ بينما تهدف القراءات الثواني إلى لفتح الملامح في مسبب استيلاء المبرمات واللوحات على نصوص الإسلام الكلاسيكي وعقائده.

- وعلمنا تعرف وتصادق مع الشاعر أدونيس الذي هاجر إلى باريس في الثمانينيات، استجد لديه هم جديد، فآدونيس - باعتبارها شاعراً يملك حاسة تخيلية ورمزية عالية - شديد الإعجاب بنظم القرآن وشعره، لذلك فقد أفتح أركون أن العملية ذات



نجيب محفوظ مغربيا، من خلال رواية (المصري)، لمحمد أنقار

في أجواء تطوان العتيقة، وهي رواية تستحضر نجيب محفوظ في شخص أحمد الساحلي. تستحضر «المصري» في «المغربي» هي رواية في رواية. رواية تحكي عن مشروع كتابة رواية عن عتاقة وعمق تطوان، وفق نموذج روائي مرجعي محفوظي هو كالمحفوظ. لكن هل (المصري) رواية حقاً؟! يجزم المؤلف محمد أنقار عمله في خاتمة الرواية. والطبعة المصرية للرواية صادرة ضمن (روايات الهلال).

لكن الرواية في متنها ومبناها ومنحاهها، سلاحه إبداعية - واستقصائية في حوارها وأزقة تطوان المعروفة والمألوفة، واستحضر لبعض رموز وعلامات تطوان، المركزية والمهمشة، الفوجية والسوقية... والرواية بهذا المعنى هي رواية مكانية و«زمانية» بامتياز. هي رواية يتحقق فيها «الكرونولوجيا» حسب مصطلح اللغوي الفرنسي باختين. إنها رواية تتقرب عتاقة تطوان، وضربات الحداث والتحويلات في هذه الفضاءات والأمكنة. وكأنها تريد أن تقول سرا وعلمان أن تطوان اليوم من تطوان الأمن! كأنها تصوغ وتبدع مراثية جميلة للعصر الجميل.

يعترف أحمد الساحلي في نهاية الرواية بهزيمته وعجزه عن تحقيق ضلالتة الإبداعية وكتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة ويقول مدعنا صاغرا في نهاية المطاف مخاطبا بترويح سيدي علي المنطري مؤسس مدينة تطوان، / - (هاهي أمانتك الوثيمة أردتها إليك... لست في مستوى الأمانة... أنت بنيت للمدينة وكان لك مجد البناء الخالد، وأنا عجزت عن وصف ما بنيت).4

وإذا كان أحمد الساحلي داخل الرواية عجز عن إتمام مشروعه وكتابة رواية عن تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن القاهرة فإن محمد أنقار المغربي كاتب (المصري) قد استثمر عجز أحمد الساحلي واقتصر له فكتب رواية وصفية رائعة عن تطوان.

وقلم في الآن ذاته بصلة خاشعة في محراب نجيب محفوظ وذلك هو المكر الجميل للروائي الأصلي.

الهوامش:

- (1) المصري/محمد أنقار ط 2 - 2004 منشورات الزمن - مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ص 34.
- (2) المصري ص 53.
- (3) المصري ص 30.
- (4) المصري ص 177.

الأيلة للغروب والمعرضة لرياح التحول والتبدل، ونجيب محفوظ، من قبل ومن بعد، هو (المصري)، بطل الرواية. هو بوصلة الرواية وحافزها الحكائي والإبداعي وضيف شرفها، والرواية لذلك أيضا، قصيد سردي شجي وحفي في منيح وعشق أتب نجيب محفوظ، وروايته عن القاهرة العتيقة تحديدا. تلك الروايات الساكنة في أعماق أحد الساحلي والسارية منه مسرى للثم، والتي يحاول جاهدا ومكابدا أن يحدو حنوها وينسج على مئولها، في كتابة رواية عن مدينة عريقة رابضة على ساحل المتوسط تطوان.

إن جدلية (الشيخ والمريد) تتجلى إبداعيا في رواية (المصري). والمصري لذلك، له وجهان متماهين فيما يشبه الأكلوم. وجه مصري مرجعي مهيمن هو نجيب محفوظ، وجه مغربي إرجاعي، هو أحمد الساحلي الواقع في أسر نجيب محفوظ، والمنقص لمصريته، وهو يخرق عتاقة وأجواء مدينته.

وتطوان لقار لذلك، هي (مصرية) بامتياز (محفوظية) بامتياز، يحضر فيها نجيب محفوظ، وتحضر معه أجواء القاهرة العتيقة وشخصه الروائية للفريدة، في كل خطوة يخطوها أحمد الساحلي في حوارها وأزقة وشعاب تطوان، بدءا من حومة البلد إلى الطراكات إلى السوق إلى العيون... بكل الأزقة والدروب والحيطان ولائمقات والسقوف والدور والدكاكين والحجارة الأرضية التي تطلوي عليها هذه الحارات العتيقة. وهذه أمثلة قليلة على ذلك، هي غيض من فيض./.

نقرأ في ص/34.

- (الألفن نفسي بين جموع المشاهدين وضجيجهم وأتخلص من الكابوس الجنائزي. ولكن هيهات. ثم تماثلت:

- من لكون على وجه الثقة، للشحاذ عمر الحمزاوي، أم المحترم عثمان بيومي)1

ونقرأ في ص/53

- (واستجبت مرة أخرى بالمرأة، وحصلت في وجهي كائي أراه لأول مرة في حياتي. تقاسم شيخ شاحب، لكنه قادر على النقاط سمات تطوان المتناثرة وسجنها في قمم زجاجي صغير مثلما سجن نجيب محفوظ القاهرة كلها في قممه المسحور)

ونقرأ في ص 90 / (أعدت عنتي من النعوت والأوصاف المحتمل استعمالها. قطعت نيار الفكر هتية وأغضضت عيني كما لو أنني أمارس البوفا. وشحنت القريحة ثم سألت خياشيمي بروائح المدق والعباسية والحسين و خان الخليلي والغورية والسيدة زيتب...)3

أليست تطوان أنقار إذن مصرية بامتياز؟! أليست روايته (المصري) محفوظية بامتياز؟! بلى!.

إن الرواية من الألف إلى الياء قرينة على ذلك، هي رؤية تستعيد أجواء القاهرة العتيقة، وهي تفرص

في رواية (المصري) للكاتب المغربي محمد أنقار، الصادرة في طبعها الأولى عن (روايات الهلال) سنة 2003، يتماها ساردها وشاهدها أحمد الساحلي مع الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ، ويقع في أسر جاذبيته وسحره بشكل غنوصي- صوفي، ويحاول أن يحدو حنوه ويقف خطوه، بكتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، كما كتب نجيب ملاحمه الروائية عن مدينته الأثيرة القاهرة. لكن شتان، حسب سياق الرواية، بين الرغبة والإنجاز.

شتان بين أحمد الساحلي ونجيب محفوظ.

شتان بين المريد والشيخ.

بين المغربي والمصري.

ويعد مسلسل من اللف والدوران في شوارع وحواري وأزقة تطوان، إعدادا وجمعا للمادة، يعجز أحمد الساحلي عن تحقيق ضلالتة وإنجاز روايته. تلك هي عتدة للرواية الثالوية بين سطورها، وتلك هي تيمتها المركزية المهمة عليها، كما يبدو بدءا وجليا، من عنوانها (المصري).

المتكلم السارد في الرواية، هو أحمد الساحلي، شخص مهورس بنجيب محفوظ وشخصيته روائية محفوظية بامتياز. أستاذ الإعدائية الذي ذرف على الستين ولم يبق له سوى شهرين ونصف ليحال على التقاعد، أب لثلاثة أولاد، وجد لحفيدين. يحيا حياة تطوانية وادعة وروائية، مقلدا رجله بين منزله بترب النقية-المطامر والكازينو، شخصية تطوانية، كأنها خارجة لتوها من عالم نجيب محفوظ ومخلفاته العجيبة.

ومنذ البدء، يخيم جو جنائزي - ومادي على الرواية للعاطسة في عمق تطوان، وفي عمق القاهرة نجيب محفوظ.

ومناسية هذه الجنائزية المخيمة على الرواية منذ بدايتها والأخذة بخناق الروح على امتدادها، هي تشويق جنازة رفيق عمر ودرب أحمد الساحلي، عبد الكريم الصوييري، بعد أسبوع واحد من تقاعده، مما أنكى في وجدانه مرارة الإحساس بالنهاية والأفول، على شاكلة رفيقه. ولم يتبق له من عزاء وتأساء، سوى أن يكتب رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، فيما تبقى له من أيام معدودات، على غرار ما كتبه شيخه ومعلمه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة.

الرواية إذن (مراثية للعصر الجميل) حد تعبيرا للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، والرواية أيضا قصيد سردي شجي وحفي في منيح وعشق تطوان وتمسح بأركانها.

يجول بنا محمد أنقار، شوارع وحواري وأزقة تطوان العريقة. وخلال ذلك يجول بنا شوارع وحواري وأزقة مدائن الأعماق.

يجول بنا الزمن التطواني العتيق والأيل للغروب والمعرض لرياح التحول والتبدل. كما جال بنا نجيب محفوظ تماما، أمكنة وأزمنة القاهرة العتيقة



استشارات وخدمات مفيد

CONSEILS & SERVICES MOUFID

نتكلف لكم
بكل شيء



www.services-moufid.info

Design: UNAM SOLUTION

61، سيدي البخاري، ص.ب 6178 - طنجة
الهاتف/الفاكس: 0539 32 54 93
النقل: 06 61 69 78 34 - 06 74 90 34 11

تهنئة

يتقدم طاقم "طنجة الأدبية" بأحر التهاني
للسيد ياسين الحليمي مدير المجلة،
بهولادة إكمال نجله إلياس السنة الأولى
من عمره، متمنين له طول العمر والرفاه
في كنف والديه الكريمين.



